BIBLIOTECA DE FILOSOFIA
E HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS
VOL. 21
Coordenadores:
J. A. Guilhon de Albuquerque
Roberto Machado

DEDALUS - Acervo - FFLCH
20900110752

GERD BORNHEIM

BRECHT
A ESTÉTICA DO TEATRO

SBD-FFLCH-USP
353413

graal

© Gerd Bornheim

Preparação: Ingrid Basílio
Revisão: José Waldir S. Moraes
Capa: Isabel Carballo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro)

Bornheim, Gerd Alberto, 1929-
Brecht: A estética do teatro / Gerd Alberto Bornheim. —
Rio de Janeiro : Graal, 1992

Bibliografia.

1. Brecht, Bertolt, 1898-1956 2. Brecht, Bertolt, 1898-1956 - Estética 3. Teatro alemão - História e crítica I. Título.

92-2544 CDD-792.01

Índices para catálogo sistemático:
1. Brecht, Bertolt : Teatro : Estética 792.01

Direitos adquiridos pela
EDIÇÕES GRAAL LTDA
Rua do Triunfo, 177
01212 - São Paulo, SP
Tel. (011) 223-6522
R. Hermenegildo de Barros, 31 A
20241
Rio de Janeiro, RJ
Tel. (021) 252-8582

1992
Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

ÍNDICE

NOTA INTRODUTÓRIA 9

Primeira parte
DOIS PESOS E DUAS MEDIDAS

1. NO INÍCIO, UMA ANTÍTESE 15
2. O NATURALISMO 17
3. O EXPRESSIONISMO 23
4. A AVENTURA DA PESQUISA FORMAL 35

Segunda parte
O JOVEM BRECHT
1918-1933

1. A RUPTURA 45
2. AS PRIMEIRAS PEÇAS: *BAAL E TAMBORES NA NOITE* 50
3. KARL VALENTIN 59
4. NA SELVA DAS CIDADES E OUTRAS PEÇAS (1921 a 1924) 65
5. A LINGUAGEM DO ESPORTE 71
6. UM HOMEM É UM HOMEM 98
7. SHAKESPEARE: A FATALIDADE DO DIÁLOGO 102

8. RESENHA DO IDEÁRIO PRÉ-MARXISTA 108
9. UM CONTRAPONTO: MAX REINHARDT 114
10. ERWIN PISCATOR E A GÊNESE DO TEATRO ÉPICO 121
11. A NOVA OBJETIVIDADE 135
12. O TEATRO ÉPICO 137
13. AS ÓPERAS 165
14. POR QUE A ÓPERA? 171
15. O TEATRO DIDÁTICO: AS PEÇAS 182
16. O TEATRO DIDÁTICO: QUESTÕES TEÓRICAS 190 23
17. O TEATRO DIDÁTICO: SEGUNDA FASE 203

Terceira parte

A MATURIDADE

1. A DRAMATURGIA NÃO-ARISTOTÉLICA: O CONCEITO 213 23
2. MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS, VIDA DE GALILEU 236
3. O EFEITO DE DISTANCIAMENTO: O CONCEITO 243
4. O EFEITO DE DISTANCIAMENTO: O PÚBLICO 253 73
5. O EFEITO DE DISTANCIAMENTO: O ATOR 257
6. O EFEITO DE DISTANCIAMENTO: A CENA, OS ELEMENTOS CÊNICOS, A MÚSICA 294
7. O EFEITO DE DISTANCIAMENTO: O DIRETOR 302
8. DUAS PARÁBOLAS: A ALMA BOA DE SETSUAN E O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO 311
9. A DRAMATURGIA NÃO-ARISTOTÉLICA: A ESTRUTURA 316
10. MAIS ALGUNS TEXTOS DRAMÁTICOS 330
11. IMITAÇÃO E CÓPIA 341

CONCLUSÃO 368
BIBLIOGRAFIA 377

NOTA INTRODUTÓRIA

Este ensaio pretende ocupar um lugar bem preciso na já extensa bibliografia sobre a vida e a obra de Bertolt Brecht. Meu tema está na evolução e no ordenamento das idéias estéticas do dramaturgo; interesssam-me tão-somente os conceitos medularmente instituintes da experiência teatral brechtiana. Não são poucos os trabalhos que, em diversos países e mesmo entre nós, vêm se ocupando deste assunto — tantos, que já é fácil de perceber o que se lhes poderia acrescentar de novo do ponto de vista da pesquisa simplesmente objetiva, empenhada na abordagem elucidatória de todos os aspectos possíveis da obra do autor alemão. O registro obriga até que se observe, no entanto, que tais avaliações críticas, quase que por definição, não se poderiam dar prontamente por definitivas: o nível das averiguações se deixa enredar em conotações as mais diversas, urdindo um caleidoscópio sempre aberto a novos dimensionamentos.

Meu propósito é bem mais modesto, mas também mais pretensioso. Bem mais modesto, sem dúvida; quero transmitir ao leitor uma visão ampla das idéias estéticas de Brecht, respeitando sempre a prática e os confrontos que estão na origem e na maturidade daquelas idéias. Sem a consideração de uma perspectiva por assim dizer histórica, perder-se-ia a inteligência dos contextos. A não ser que se pagasse o preço, à maneira do que Althusser fez com o marxismo, de sacrificar sem delongas setores inteiros da obra brechtiana em nome de critérios que terminam se revelando em tudo suspeitos e desinteressantes. Porque existe uma boa parte da bibliografia sobre Brecht, por vezes apoiada em declarações e procedimentos do próprio poeta, que pretende estabelecer qualquer coisa como o Brecht autêntico, marginalizando tudo o que escape ao rigor daqueles critérios. E isso, repito-o, muitas vezes em nome do próprio Brecht. Entretanto, de certo modo em nome do mesmo Brecht, caberia defender um ponto de vista diverso, e advogar de vez, e imediatamente, a anulação total de quaisquer resquícios de estéticas normativas. A própria idéia política que Brecht arvorava em 1950 seria a mesma para ele hoje? A primeira versão de um texto não se pode revelar mais viável em função das circunstâncias do que a sua versão ulterior e por assim dizer definitiva? A questão é sem dúvida complexa, reconheçamo-lo. Mas o teatro deve ser sempre um "provisório", para usar a expressão do próprio Brecht. De qualquer modo, em face da obra terminada, é mister que se examine, em pé de igualdade e com toda isenção, os momentos até mesmo contraditórios de uma produção que soube sorver os seus critérios das vicissitudes do tempo — e sublinhem-se aí as vicissitudes. Já por esta razão, e de saída, recuse-se a pretensa suficiência da análise, digamos, cientificista. O cientificismo, em qualquer de suas postulações, patenteia-se sempre mais como estéril e esterilizante, prejudicial não só ao teatro, mas ao pensamento em geral e a todas as dimensões da vida social humana; atrofiado que é, leva à atrofia da própria possibilidade da criação. O presente ensaio busca mostrar um Brecht rico de todas as suas diversidades, situado no cerne da impaciente encruzilhada que é a experiência teatral em nosso século. O que nos vai interessar está nessa encruzilhada e naquela diversidade, ainda que fuja ao alcance deste trabalho a intenção de percorrer todos os cantos e recantos do labirinto acumulados por Brecht e seus intérpretes.

Propósito modesto, portanto, mas também pretensioso. A mera exposição, ainda que essencial tanto na teoria quanto na elucidação da prática, nem poderia ser o escopo precípuo deste ensaio, e não apenas devido à profusão de material já disponível. O que norteia a pesquisa aqui são principalmente eixos como o expor, o comentar, o discutir — três coisas que, de resto, decorrem uma de dentro das outras. A complexidade já começa por aí, e tudo se agrava se se percebe o quanto aqueles três eixos se movem em níveis distintos, tais como o estético, o social, o especificamente teatral. Vê-se logo: nem se poderia imaginar a possibilidade, nisso tudo, de esgotar o campo dos meandros concretos e suas virtualidades. Trata-se, ainda que tomada a palavra em sua acepção ampla, de uma crítica, irregularmente apoiada na exposição, no comentário e na discussão. É que a progressão na análise se faz como que a perseguir a construção de um sentido, sem dúvida presente em tudo, mas que permanece arredio, sempre inacabado, sempre provisório. São insuficiências que decorrem das limitações do autor, mas também do próprio tema. Limitações do autor são ainda os percalços da invenção do diálogo.

No mais, no fundo, tudo se faz coordenado por essa preocupação maior, que são os interesses do próprio teatro, e isso à luz desse homem singular que foi Bertolt Brecht, e que soube, possivelmente como nenhum homem de teatro de nosso tempo, problematizar a realidade cênica de ponta a ponta, em seus mínimos detalhes: pela primeira vez, o teatro se fez um *problema* global. Não que não tenha havido precursores, tentativas até mesmo vigorosas de reformular a realidade teatral da virada do século; pense-se em Adolfo Appia, Gordon Craig e mesmo, já antes, nesse conterrâneo de Brecht que foi o duque de Saxe-Meiningen. Ao menos nas vanguardas, a insatisfação já era de praxe. Mas ninguém conseguiu tanto quanto Brecht retomar os múltiplos aspectos do mundo cênico e submetê-los a essa longa discussão, quase interminável e certamente inconclusa, que caracterizava os sempre coesos empreendimentos brechtianos. Longe de qualquer utopia ou de qualquer atitude visionária, é na prática que Brecht vai equacionar todas as questões do teatro. Mas uma prática — insista-se — que não poderia dispensar a meditação teórica: a diuturna reflexão crítica ampara todos os passos de nosso dramaturgo. Homem de teatro total, são quase quarenta anos de atividade e inquietações, que nem os tempos de exílio souberam interromper. Realmente, se não há utopia ou postura visionária, a clara consciência da certeza de novos rumos adquire contornos exemplares. Porquanto, peculiar ao comportamento de nosso poeta é que, se o futuro não autoriza o sonho e a profecia, exige, sim, o compromisso com a realidade social, e por isso também teatral — tudo em evidente processo de transformação: as utopias cedem lugar ao espírito crítico. A grandeza de Brecht não vai além disso: ele quis, simples e efetivamente, acertar o passo.

O ensaio está dividido em três partes. A primeira constitui uma introdução geral; apresenta as duas grandes correntes que dominavam a cena alemã ao tempo dos anos de formação de Brecht: o naturalismo e o expressionismo. A segunda é dedicada ao jovem dramaturgo e a terceira, à obra do homem maduro. Nestes últimos capítulos, a abordagem da estética brechtiana resume-se na análise dos grandes temas centrais que perpassam os seus ensaios; é que, na segunda parte, os temas já haviam sido suficientemente analisados em suas fontes e em seu desenvolvimento para que pudessem estruturar-se, enfim, segundo a sua própria sistemática. De fato, na primeira fase (até 1933) não existe essa homogeneidade de base, ela apenas começa a armar-se, nela tudo se diversifica e as inquietações do jovem poeta se deixam atravessar, de modo até mesmo inesperado, por diálogos e influências que, por vezes, só apresentam de comum o fato de pertencerem a uma mesma época. É essa confluência dos mais variados caminhos que se vai aos poucos depurando na cabeça de Brecht, por meio de confrontos que são em tudo exemplares para o entendimento do teatro contemporâneo. Mas, de início, Brecht era essa abertura, essa rebeldia que exigia outra, diferente das trilhas já por demais batidas que dominavam amplos setores do teatro de seu tempo. Tal querer-se tábula rasa, entretanto, nada apresenta de passivo, pois, mesmo de dentro das entranhas do primitivo niilismo, pretende-se a invenção de novas coordenadas. E não obstante o desarrazoado inicial, tudo se faz profundamente enraizado nas duas principais escolas que, como foi dito, renovam as atividades teatrais do início do século alemão: o naturalismo e o expressionismo. Esse diálogo fatal estabelece como que as balizas que nortearão em larga medida os avanços de Brecht.

As principais fontes de consulta foram os sete volumes de *Schriften zum Theater* (Escritos sobre o teatro) e, secundariamente, o *Arbeitsjournal* (Diário de trabalho), que se estende de 1938 a 1955. Quando são indicados apenas um número romano seguido de um arábico, eles se referem ao volume e à página de *Schriften zum Theater*. Quando a citação ou a referência forem extraídas do *Arbeitsjournal*, a indicação é feita com a sigla *AJ*, seguida do número da página. As referências bibliográficas completas encontram-se na listagem do fim do volume; constam nela tão-somente os livros efetivamente utilizados.

PRIMEIRA PARTE

DOIS PESOS E DUAS MEDIDAS

1

NO INÍCIO, UMA ANTÍTESE

É até fácil constatar: não só o teatro, mas toda a arte contemporânea inscreve-se dentro dos limites de duas tendências fundamentais; elas são excludentes, configuram duas estéticas opostas, e, em princípio, não admitem quaisquer modalidades alternativas. Sua já complexa história oferece um sem-número de variantes, e não há nenhum indício sério de que tal situação possa vir a ser superada — até mesmo as suas superações por assim dizer sintéticas se deixam obliterar pela continuada renovação dessas duas tendências. O confronto entre ambas define-se muitas vezes até mesmo em termos de vida ou morte, exigindo uma tomada de posição em tudo radical por parte de seus defensores. Por vezes, os caminhos — constate-se isto também — se fazem intermediários, e o artista chega a criar soluções que surpreendem por sua capacidade de síntese. No entanto, no campo geral e ao nível dos pressupostos, nem faria sentido pretender que tais sínteses possam desempenhar o papel de superação dialeticamente definitiva. Mas as sínteses existem — e pertencem aos momentos culminantes da arte de nosso tempo. Basta lembrar o caso de um Picasso — ou o de Brecht.

Assim é que, de um lado, encontramos o naturalismo e suas seqüelas, tais como as muitas formas de figurativismo e de realismo social; e de outro, a arte dita formal em suas múltiplas manifestações. Na Alemanha do jovem Brecht, o naturalismo clássico já se encontra um tanto emperrado, e o expressionismo impõe-se como a corrente mais vigorosa. E teremos de ver, no correr deste ensaio, até que ponto e em que medida essas duas correntes impregnam as criações e o pensamento de Brecht. Registro a seguir algumas observações introdutórias àqueles dois movimentos, em relação aos quais Brecht construirá, a seu modo, um longo itinerário não somente de tentativas de superação, mas sobretudo de realizações de síntese.

2

O NATURALISMO

Sabe-se serem duas as manifestações distintivas do naturalismo, a francesa e a alemã. Duas palavras sobre uma e outra.

Em sua gênese, na França, compara-se-o com a visão fotográfica. O cientificismo que domina o ambiente acadêmico francês da segunda metade do século passado está na base do naturalismo, e por aí se entende o privilégio que se empresta à observação empírica, contra todo e qualquer processo de idealização; como também o elogio da obediência cega ao encadeamento causal, contra a fantasia aleatória que dominava o melodrama da época. Sem dúvida, se se pensar nos excessos que assolavam o teatro de então, em qualquer de suas manifestações, vale até dizer que a reação naturalista oferecia todas as características de um movimento até mesmo necessário. E, como sempre, era em nome da verdade que se queria desembaraçar as coxias do excesso de entulho que ameaçava perigosamente invadir o palco.

Tudo decorre, portanto, de uma bem determinada concepção da verdade — a do cientificismo. "Chegamos agora ao nascimento da verdade", proclamava, enfático, o principal mentor do movimento, Émile Zola, no prefácio à sua peça mais conhecida, *Thérèse Raquin*.[1] É ainda no mesmo lugar que Zola explica, conciso: "O naturalismo revolucionou a crítica e a história, submetendo o homem e suas obras a uma análise exata, preocupada com as circunstâncias, os meios, os casos orgânicos". Assim, a verdade esgota-se nestes três capítulos: a circunstância, o meio, o "temperamento", e já nada transcende os limites do social observável e da evidência do biológico; o determinismo, o nexo causal estrito já não tem o direito de deixar margens a dúvida — a verdade é o domínio do plenamente averiguável. Tome-se, pois, *une tranche de vie*, da vida, uma fatia qualquer, já que tudo se equivale; examine-se ao vivo — em cena — em todos os seus aspectos, em todos os seus detalhes, e aqui também tudo se equivale. A fobia maior de tal postura decorre toda inteira da recusa de qualquer forma de juízo universal, do nenhum empenho em generalizar: os fatos são apenas os fatos, e na sua suficiência configuram o berço e a razão de ser da verdade. Afaste-se também, ao menos por coerência mínima, toda modalidade de juízo de valor — o valor se fundamenta em quê? Qual é sua fonte? Como ascender, por exemplo, à beleza? Pela informidade das pedras, pelos vícios de um rosto humano? Muito aquém do valor, bastem os fatos, as fotos, o significado imediato.

A questão toda está aqui: até onde tal evangelho poderia ser seguido? E mais até: há alguma peça que lhe tenha sido inteiramente dócil? Será que essa verdade, por estreita e estrita, não é "grande" demais para o teatro? O próprio Zola se dá por insatisfeito: "Publico esta peça com um vago remorso, e com o louco desejo de mudar cenas inteiras".[2] Mudar cenas, mudar de teatro — ou mudar de laboratório? Mas isso tudo já são águas passadas. O referido prefácio de Zola é de 1873, e a distância histórica sabe ser impiedosa: hoje se faz evidente que qualquer plataforma ortodoxa não poderia levar muito longe. Ou melhor: poderia incentivar o percurso de longas e inusitadas distâncias, mas com uma condição: a de tornar-se heterodoxa. E foi o que aconteceu — tão heterodoxa, tão diversificada, que terminaria por se confundir com a quase totalidade da dramaturgia contemporânea. A essa altura, entretanto, a própria palavra naturalismo se torna suspeita, e faz-se prudente substituí-la por outra mais abrangente: realismo. Ou realismo social, conforme o caso e conforme a verdade. É nessa amplidão maior do realismo social que se encontram também algumas coordenadas básicas do teatro de Brecht. Mas nem tanto no jovem Brecht, ainda que cronologicamente mais próximo do naturalismo e por ter mostrado inicialmente um certo compromisso com a escola; e se a questão já se coloca para a obra do jovem Brecht, acentua-se muito mais no Brecht maduro: aí, tudo se desdobra comandado pelo conceito genérico de "nova objetividade". Voltarei à discussão do realismo social mais adiante, inclusive a propósito do exame da dita nova objetividade.

A análise precedente resume, parece, os traços mais salientes do naturalismo francês *première façon*. Sua transcrição alemã, entrementes, ainda que inspirada em Antoine, sofre, já nas mãos de Otto Brahm, uma metamorfose em nada secundária. É que o cientificismo naturalista, pressuposto da escola francesa, não alcançou o mesmo sucesso além do Reno. Em solo germânico a hegemonia positivista, com Mach e Avenarius, durou apenas alguns escassos anos, e logo voltou a ceder o seu lugar ao que vinha seduzindo a inteligência alemã desde o século XVIII: os processos históricos e o aparecimento da consciência histórica. E é precisamente em função desses conceitos que se verifica o desempenho de Otto Brahm. O contexto da doutrina de Zola e Antoine se faz sem dúvida aqui e ali presente, mas como um todo a dramaturgia naturalista alemã embrenha-se por horizontes mais amplos. Abandona-se, então, a estaticidade fotográfica dos começos franceses a favor da historicidade dos seus conteúdos.

A réplica alemã do Théâtre Libre, de Antoine, é a Freie Bühne berlinense, inaugurada em fins de 1889, com *Os espectros*, de Ibsen. Já aqui torna-se claro o "desvio", a divergência em relação à ortodoxia de Paris; para Ibsen, o que interessa está na denúncia moral, no ataque aos farisaicos valores da ética vigente, que quebram qualquer aceno à "alegria de viver". Trata-se, portanto, agora, de um mundo centrado na esfera de valores, dos juízos de valor. Assim, passa-se a enfatizar o plano da responsabilidade do indivíduo inserido numa sociedade bem determinada; ou o seu oposto: o indivíduo enquanto produto dessa mesma sociedade. Em qualquer caso, a crítica leva a uma certa transformação social, insere-se num contexto histórico. No manifesto lançado por Brahm em janeiro de 1890, pode-se ler:

> A divisa da arte nova será uma única palavra: a verdade; a verdade em todos os caminhos da vida, que é precisamente o que queremos e exigimos (...). Mas não se trata da verdade objetiva que escapa àquele que luta, e sim da verdade individual, que surge livremente da mais profunda convicção interior e é livremente expressa; a verdade da mente emancipada e livre, que de nada quer ter piedade, que nada quer deixar na sombra e que conhece apenas um adversário, apenas um inimigo mortal, desde o seu nascimento e por herança: a mentira, seja qual for a forma que adote.[3]

Um passo mais, e o teatro se abre para a crueza das incipientes manifestações da luta de classes — manifestações estas que seriam entusiasticamente acolhidas por Gerhardt Hauptmann na primeira fase de sua obra. Por aí, o devir histórico alça-se em pano de fundo que torna inteligíveis os momentos particulares.

Mas o notável em Otto Brahm é que para ele não basta apenas fixar-se, ao contrário da visão essencialmente estática tão característica dos franceses, na dinâmica histórica. Para o alemão, tudo se alicerça na *consciência* histórica, ela se arvora em pressuposto fundamental que garante a própria viabilidade de um teatro realista. É interessantíssima, a esse respeito, a crítica escrita por Brahm a propósito da montagem da *Antígona*, de Sófocles, pelo Deutsches Theater. A montagem berlinense original data de 1840. Seu sucesso permitu que, à maneira alemã, aos poucos o espetáculo fosse retomado por outros teatros da época; e aconteceu que, através de tais tomadas e retomadas, o espetáculo terminou, mais de meio século depois, mudando o seu sentido: acabou tornando-se em espetáculo realista, em total oposição à sua versão classicizante originária. Brahm apercebeu-se logo do problema: o que se transforma está no próprio sentido da tragédia; ou melhor: na necessária transmutação que acompanha esse sentido através do tempo. E Brahm chama a atenção para o que é — mas, ainda hoje: até que ponto? — o óbvio. Afirma sem rodeios: "O impacto de Shakespeare em seu século era diferente de seu impacto sobre as audiências atuais".[4] É que Shakespeare vive, pensa Brahm, e, porque vive, muda, assim como mudam as outras criaturas vivas: "(...) as criações dos grandes mestres se desenvolvem, como a própria humanidade se desenvolve". Cada período apresenta o seu próprio estilo, e é somente através dele que tudo se deixa ver: "Hoje, o estilo realista é válido para todos; é dentro desse estilo que podemos habilidosamente ressaltar as nuanças entre os períodos anteriores e o nosso". Em nossos dias, "vemos que nossas impressões mais profundas não são iguais às dos antigos gregos", ou às dos elisabetanos. As possíveis "coincidências", e que permitem o acesso à compreensão de uma tragédia grega, não devem fazer esquecer o fundamental: "Nós não vemos a tragédia como os gregos a viam". Otto Brahm talvez tenha sido o primeiro homem de teatro a colocar o dedo nessa questão delicada entre tantas. Se é impossível captar hoje a plenitude de sentido (tão plena que a época desconhecia a crítica) que revelava um texto de Shakespeare para os seus contemporâneos e conterrâneos, e já que hoje se monta, pela primeira vez na história, a totalidade da dramaturgia ocidental e mesmo a de outras paragens, como restituir aquele sentido pleno de outrora aos espectadores de nosso tempo? Justamente: o que menos se pode fazer é restituir. A consciência histórica permite responder que tal questão só subsiste de fato no plano puramente teórico, mas que se revela totalmente inviável na prática: o deslocamento do sentido do todo é fatal.

A única via possível para ressuscitar o passado — voltando a Brahm — residiria na transposição do passado ao estilo de hoje. Mas neste ponto também, ao contrário do que pensava Otto Brahm, estamos distantes de uma resposta apaziguadora, que pudesse assegurar o bom funcionamento desse museu em que se transformaram grandes fatias do teatro atual. Hoje não há estilo, mas estilos, e já que não podemos dispensar a consciência histórica, o diálogo com o passado renova-se por caminhos que continuam surpreendendo — muito menos do que seria de desejar — por sua inventividade renovadora.

Otto Brahm foi apenas o primeiro passo daquilo que já havia sido prenunciado pelo duque de Saxe-Meininger na sua montagem, por exemplo, do *Júlio César*, de Shakespeare: esse imenso diálogo, tão característico de nosso século, com a totalidade do passado do teatro. Pelo que se vê, o diálogo tornou-se sem dúvida fatal, mas é ele realmente possível? Pois veja-se o que fez o duque com o seu *Júlio César*: para bem montar o texto, mandou que se procedesse a uma pesquisa histórica; diz-se que enviou a Roma uma comissão de especialistas, arqueólogos e arquitetos, para bem saber como viviam os antigos romanos, quais seus usos e costumes. E então montou seu espetáculo. Pergunte-se o que fez o duque e o que ainda hoje se faz com o admirável texto: 1. um espetáculo elisabetano? É o que menos ocorre; 2. um espetáculo romano? Ridiculamente, é o que mais se pretende; 3. um espetáculo para o homem de hoje? Mas qual é o nosso século, que não somos nem romanos nem elisabetanos? É dentro de tais contradições que vamos encontrar também o lúcido entusiasmo de Brecht — ele sempre permaneceu com o olho fixado no bardo inglês. Mas muito mais importante do que a tentativa de adaptar ao mundo contemporâneo os textos antigos (Brecht chamava isso de "cópia") é que tais adaptações e, claro está, a totalidade da dramaturgia e da atividade cênica de Brecht vão encontrar no movimento inaugurado pelo naturalismo o seu pressuposto mais óbvio e imediato: o realismo social. Por isso mesmo, o tema deverá estar presente em praticamente toda a extensão deste ensaio.

NOTAS

1. Cit. por Clark, Barret H., *European Theories of the Drama*, p. 400. Ver também, de Zamora, Juan Guerrero, *Historia del Teatro Contemporáneo*, p. 173, vol. IV.
2. Clark, Barret H., *op. cit.*, p. 402.
3. Cit. por Zamora, Juan Guerrero, *op. cit.*, p. 307, vol. II.
4. O comentário de Brahm deve ter sido escrito na virada do século: ele foi diretor do Deutsches Theater a partir de 1894. A crítica intitula-se, significativamente, *Estilo e substância*. Utilizo a tradução americana, que não fornece as referências bibliográficas necessárias. Veja-se Cole, Toby e Chinoy, Helen Krich, *Directors on directing*, pp. 103-8.

3

O EXPRESSIONISMO

Realmente, já não há estilo, mas estilos, num forte plural. E, no que nos interessa aqui, observa-se que, não muito depois da hegemonia do naturalismo, começa a desentranhar-se um novo estilo, o expressionismo, e o teatro passa a debater-se então, ao menos na Alemanha, principalmente entre essas duas correntes.

Do expressionismo também se deve dizer que é, por inteiro, uma cosmovisão. Agora, porém, a nova escola obedece a coordenadas que são, em seus princípios básicos, totalmente alheias às do naturalismo. Mas aqui também, e mesmo muito mais, evite-se simplificar as coisas. A dramaturgia expressionista, tão vasta quando esquecida, ergue-se indubitavelmente ao nível da universidade, seja pela abrangência de sua temática, seja pelo nível estético em que tudo é elaborado. Assim, não obstante a ruptura com a tradição, esse movimento apresenta o nível dos grandes momentos da vida cultural alemã. Nada disso nas idéias de um homem como Zola; sob sua tutela, tudo parece demasiado especializado, ou parcial, a dramaturgia não logra ir além de uma cansada juvenilidade. Já no expressionismo, o teatro alça vôo, e nem se percebe por que a tradição alemã poderia fazer-se ausente em uma dramaturgia tão significativa. Por mais que se deixe habitar pela revolta ou por uma visão inovadoramente outra, no fundo é um teatro que "está em casa". De feito, pelo menos fortes seqüelas dessa tradição, tão rica em rebeldes, em místicos, em anti-heróis, em destinos fáusticos, atravessam o expressionismo de lado a lado, mesmo que instalada agora nos extremos da exacerbação e do estiolamento. Seja como for, e longe da secura da naturalismo inaugural francês, topamos agora com um teatro essencialmente universal. Aqui também se poderia falar em cansaço, que assume, entretanto, feições ontológicas, em nada compatíveis com a inovação criadora.

Claro que a tentação subsiste inteira e pode ser facilmente justificada: querendo ou não, o expressionismo termina identificando-se com o niilismo. Mas aqui também convém ir com calma. Seria até ridículo, por exemplo, pretender que a devastadora experiência da Primeira Guerra Mundial não invadisse ao menos por algum tempo a consciência dos expressionistas: o escrúpulo político, os temas da guerra estão fartamente presentes em suas obras. O que causa espécie é antes uma outra constatação: o movimento consegue abrigar as posições mais radicalmente opostas desde textos — nem tantos — em tudo identificados às ortodoxias de esquerda até a exibição de posturas que terminariam por levar, como que sem intermitências, ao mais puro nazismo; deste ou daquele modo, a temática política, em sentido estrito, está presente. Mas além da guerra há ainda outras diretivas, como, por exemplo, uma veia intimista, que amiúde se deixa ligar à nostalgia da vida integrada à natureza — esta, contraposta à brutalidade da grande cidade. E há a grande cidade, com os seus conflitos inéditos; ou o embate entre o homem e a máquina; ou ainda a crítica do homem robotizado, tema novo, praticamente ausente da obra de Marx,[1] e que começa a ser explorado esteticamente pelo expressionismo. E tantas outras coisas mais.

Porém, todas as contas feitas, é sem dúvida o niilismo — que iria fascinar o jovem Brecht — que acaba levando a melhor. Digamos que tudo oscila entre a transfiguração e a morte, o sem-sentido; e que tudo depende de onde se coloque a tônica, se na vontade de transfiguração ou no derrotismo de sua impossibilidade. É praticamente impossível falar em fases do expressionismo, mas nele se encontra, um pouco por tudo, um pressuposto básico, que está na idéia da necessidade de uma reconstrução da realidade. E a questão se adensa no seguinte: até que ponto o próprio expressionismo acredita em tal necessidade, até que ponto a vontade de reconstrução não termina cedendo o seu lugar ao desabamento dos cenários? Pois os processos derivam de uma distinção de base, entre dois níveis da realidade: há o mundo das aparências, eivado de negatividade, e há aquilo que deve ser visto e que está como que escondido pelas aparências — este mundo escondido é o que deve ser reconstruído. E, em

decorrência, há dois níveis também de existência humana, níveis estes que encontrariam a sua elucidação filosófica nas análises de Heidegger, de 1927, que, na obra mestra *Ser e tempo*, distinguem entre a existência autêntica e inautêntica. Esse tema, ainda que fortemente presente no expressionismo, está longe de lhe ser exclusivo; nele se deve ver, ao contrário, um dos grandes assuntos originais da arte da primeira metade de nosso século (pense-se, a título de exemplo, em textos de Bernard Shaw, *John Bull's other Island*, ou de T. S. Eliot, *The Family Reunion*) — temática essa que deveria merecer uma investigação abrangente. A intenção precípua do expressionismo, a par de um radical sentimento de insatisfação, está numa vontade de penetração mais profunda nas estruturas do real — penetração essa que já não dispõe da estabilidade dos pólos norteadores da arte tradicional; qualquer reconstrução se faz longe dos horizontes da pedagogia idealizada de um Schiller. De certo modo, pela vontade de reconstrução, o expressionismo situa-se nos antípodas da arte abstrata: por fraqueza, ainda se deixa seduzir pelo canto da arte total de Wagner. Mas a sombra de desconstrução o habita, o que leva a incidir também no abstrato.

Tentemos elucidar melhor nosso problema recorrendo a uma nova dicotomia. Pois acontece que, além do reino das aparências que devem ser superadas, e devido a tal necessidade de superação, perfila-se a contraposição entre o eu e o todo (o naturalismo como que se aninha no espaço entre esses dois pólos, sem tocá-los). Por certos caminhos, pode-se explicar o próprio advento do expressionismo como resultado da inevitável compulsão que levaria para além do mundo dos fatos acumulados. O elogio da ciência, que preside o naturalismo, já não poderia ofuscar essa redoma embaçada que, a partir da virada do século, começa a assolar a orgulhosa idoneidade dos fatos, através de uma crise — inclusive a da ciência — que se faz sempre mais diversificada e devastadora. Além disso, a guerra tudo empurra, e torna sempre mais evidente esse processo surdo, solerte e avassalador — o da saturação dos valores tradicionais, não apenas o esvaziamento deste ou daquele valor, mas dos valores em sua globalidade, o fundo sobre o qual repousa a totalidade do mundo ocidental. Pela primeira vez na história, deparamo-nos com um homem — com um eu, fruto de uma evolução de milênios — que perscruta todo o território em que assentam os seus pés. Coisas, fatos, acontecimentos, valores, tudo são agora meros resultados, e o que importa é a visão crítica das raízes. Digamos que, do plano ôntico, passamos ao ontológico; do cansaço do ôntico, à perquirição das bases ontológicas. O expressionismo formula duas questões essenciais: o que é o eu e o que é o todo? E isso, sempre em prejuízo do referido plano ôntico. Começo com a questão medular, a do eu.

Ainda que sua presença termine se revelando definitiva, o grande prejudicado nesse processo é o eu psicológico; depois de séculos de cuidadoso desabrochar, de outros séculos, a partir do advento do homem burguês, de afanosa autonomia, topamos agora com um eu encurralado em seu próprio desmantelamento. A ocorrência se verifica através de duas vias prioritárias. A mais imediata está no social, e se condensa nos processos de coletivização, ou de tipificação, ou de massificação; por aí, o homem tende a identificar-se integralmente com a sua função, seja ela individual ou coletiva, no nível biológico, psicológico ou social. O indivíduo cede o seu lugar ao tipo: ele é o soldado, o amante, a vítima. Toda realidade pessoal como que se cristaliza em títulos estereotipados. Mais uma vez: as aparências enganam, faz-se mister ir ao fundo do homem, e nesse fundo não é Pedro ou Maria que encontramos, e sim o típico. Ou o arquetípico: Lulu, enquanto psicologia, é apenas um pretexto, de resto pobre, para mostrar aquilo que a mulher é: o *Urböse*, o mal originário. E é justamente na perscrutação da origem que encontramos o outro caminho, através do mergulho na subjetividade anônima. Aqui, a grande novidade advém do inconsciente, que leva a desenraizar caoticamente o indivíduo, como se ele já não vivesse mais nas coordenadas do espaço e do tempo; há uma dissolução do eu em marcha, que carcome as identidades de seu berço.

As pistas indicadas não esgotam os modos de presença do eu no teatro expressionista. Há um problema em tudo delicado porque se refere à postura básica do movimento enquanto vinculado à subjetividade, mas na medida em que oferece, ao mesmo tempo, um corolário importante, qual seja, o da relação do espetáculo com o público. À primeira vista, pode parecer paradoxal: como conciliar a anonímia que preside a construção dos personagens, referida acima, com a defesa de uma atitude eminentemente subjetiva — e até mesmo subjetivista — que perpassa o movimento de ponta a ponta? Afinal, as tramas se endereçam para o "engrandecimento" da subjetividade. Os expressionistas sentem um fascínio muito especial pela palavra êxtase; o espetáculo deve mexer nas camadas mais profundas do espectador e provocar nele uma espécie de conversão.

Nisso tudo, entretanto, a questão se complica. Porque o pressuposto da conversão está na vontade de superação, isso que está aí deve ser superado em nome de uma nova construção da realidade. Se, devido a essa vontade transformadora, a pintura expressionista se entrega a processos de composição que desfiguram a realidade objetiva, o mundo simplesmente dado, um procedimento análogo assenhora-se também da dramaturgia — transmuta-se agora o próprio conceito de ação dramática. E, com isso, é o estatuto da subjetividade que é levado a reestruturar-se. Realmente, a ação dramática se estabelece a partir de personagens, e os personagens desenvolvem as suas notas individuais por meio do diálogo. Assim, a ação dramática, os personagens e o diálogo constituem as bases pelas quais se coordena a própria possibilidade do desenvolvimento da subjetividade. Entende-se por isso que, no momento em que se prejudica a estrutura da ação dramática, atinge-se também necessariamente a subjetividade: ela se esvazia por um processo de fragmentação, as palavras como que se descosturam: "Não é propriamente entre si que os atores mantêm o diálogo, e sim, ao que parece, com o público", comenta com justeza um estudioso do movimento.[2] Em outras palavras: o enfraquecimento do diálogo como que destitui a subjetividade e tende a transformar o discurso do ator numa forma de comentário. Processa-se, desse modo, um deslocamento do diálogo para a construção da coerência interna do comentário — e este assume os ares de certa racionalidade explicativa. Evidentemente, tal racionalidade de modo algum se opõe à consecução daquele êxtase, a que tudo deve estar subordinado.

A questão passa a concentrar-se de modo privilegiado em um ponto: o da relação da ação dramática com o público. Caberia falar em uma pedagogia expressionista? Ou antes: em que nível se estabelece a comunicação? Não existe a idealização de personagens paradigmáticos, como se vê no teatro clássico, sempre concentrado na formação da personalidade. E se assim é, o que ocupa agora o lugar daquela pedagogia? E antes disso: em que fica a comunicação que a pressupõe? Não obstante a perseverança com que muitos expressionistas apresentam e pregam os seus ideais (o pacifismo, a fraternidade, etc.), constate-se que a palavra final do movimento conduz — ou já se deixa guiar — precisamente ao desmoronamento do mundo dos ideais. A comunicação já não se verifica embutida entre dois níveis em relação vertical, o real e o ideal, ou o singular e o universal, mas sim na pura horizontalidade ôntica das singularidades que se sucedem.

Sartre, instado a esclarecer por que a história de uma louca — a singularidade em estado puro —, *Mme Bovary*, de Flaubert, conseguira já em meados do século passado um sucesso tão inesperado quanto fulminante, responde sem meias palavras: é que já estava todo mundo louco. E, com efeito, tudo se passa como se, ao menos nessa etapa da evolução da cultura ocidental, o abandono do plano ôntico às suas próprias limitações tendesse a estiolá-lo, como se o esquecimento de uma medida outra o condenasse ao desfiguramento. Entende-se então que, a partir dessa exclusão do universal (o tipo não passa de ser uma exacerbação do singular), se instaure uma inexorável propensão à morbidez, que tudo se aproxime, por assim dizer, de uma espécie de histeria — digamos que os rodeios da neurose estipulam agora as formas da comunicação.

Quase nem se precisaria insistir — tudo indica que a tese de Sartre se revela correta. Se a literatura e a arte são determinadas pelo espírito objetivo (a expressão, lembro, é usada por Sartre) que define uma época, pode ocorrer que o seu sentido e a sua função sofram em um determinado período uma determinação neurótica, sem que isso autorize qualquer forma de generalização; cada época "recruta os seus artistas segundo critérios diferentes" e com intensidades que variam no tempo. Por essa via, percebe-se que, a partir de 1830, na França, a novidade estaria neste ponto preciso: "A neurose se torna a via real que conduz à obra-prima". Isso explicaria, continua o filósofo francês, "por que as únicas respostas possíveis são, não somente para Flaubert, mas para os seus contemporâneos, psicopatas". E tal situação, em alguns de seus aspectos, pode oferecer validez ainda hoje, mesmo que com "muito menos virulência".[3] O expressionismo alemão parece confirmar de modo até mesmo exemplar as teses de Sartre. Acentue-se, no entanto, que a questão central gira em torno da comunicação: é que, como já foi sublinhado, a comunicação se torna essencialmente um problema. Os laços que

ligavam os homens entre si em função da vigência viva e atuante de um fundamento universal entram em crise, e uma crise sem precedentes, que transforma a comunicação num problema em sentido inédito: não é apenas a comunicação no plano ôntico, entre duas pessoas, entre singularidades, que entra em possível crise, mas, muito aquém disso, a crise se estabelece a partir do fundamento ontológico que instaura a própria possibilidade da comunicação. Ou melhor: a crise desse fundamento (em definitivo: a ausência de Deus) faz da comunicação essencialmente um problema. O diálogo pode ou não subsistir por inteiro, mas modificam-se suas bases possibilitadoras e, em conseqüência, os modos de ser do diálogo. As análises subseqüentes emprestarão ao que acaba de ser dito uma fundamentação.

Em verdade, o mundo subjetivo apresenta um teor ímpar no contexto de expressionismo, a ponto de se dever avançar que aqui tudo é subjetivo. Ou melhor, estamos em face de uma dramaturgia na qual tudo se restringe a um único personagem, que é base de todo o resto. O asserto talvez permita entender que aqueles paradoxos acima apontados, os níveis em que se desenrolam os processos subjetivos, deixam-se reduzir ao privilégio essencial que se atribui à subjetividade — o plano ontológico é por ela invadido. Já na Rússia do princípio do século, Evreinoff[4] antecipa nesse ponto o expressionismo com dois dramas, *A representação do amor* e *Os bastidores da alma*; e em 1909 escreve um ensaio, intitulado *Teoria do monodrama*, em que defende um teatro restrito ao monólogo. Evreinoff faz, portanto, a apologia de um tipo de expressão cênica suspeita aos olhos de uma sensata tradição que recusa até mesmo as hesitações entre o ser e o não ser de um Hamlet: esvae-se no monólogo o vigor objetivo da ação dramática e, com isso, compromete-se a própria essência do drama. O simples fato de ter surgido uma teoria que outorgue ao monólogo tal lugar de excelência já fala por si, a ponto de tornar inócuas as questões relativas à possível influência do russo sobre os alemães: a coisa, simplesmente, já estava no ar, era como que uma exigência da época, em tudo tributária da longa história da subjetividade humana.

Assim, pelos caminhos do monodrama só haveria, de base, um único personagem; todos os outros não passariam de simples projeções dele, a enriquecer a sua própria tessitura interior, ou então (o que vem a dar no mesmo) seriam meros contrapontos destinados a melhor construir a trama que refluiria sobre ele. Schumacher não perde tempo com tais nuanças, nem sequer as menciona; ele vai direto ao ponto central e, sacrificando gregos e troianos, termina tendo razão: a única função de um drama está em "demonstrar os conflitos internos do poeta".[5] Assim, toda arte se torna confessional, e o que acontece em cena não passa de ilustração da verdade profunda que está no eu do dramaturgo. O lugar da comunicação com o público se desloca, então, para a relação do espectador com o dramaturgo, e o espetáculo se vê reduzido à condição de mero intermediário. Ter-se-ia de fazer uma "psicanálise" do espetáculo, e a função de tal procedimento estaria não na própria obra de arte, no envolvimento específico que produz o espetáculo, e sim no conhecimento da subjetividade do dramaturgo; por essa razão, o espetáculo se reduz à condição de meio, de simples intermediário indicativo de uma realidade outra. Brecht também se refere ao tema e cita a opinião do "grande épico" Alfred Döblin, segundo o qual "o drama seria um produto mais artificial do que artístico, não há nele nenhuma verdade imediata; em um drama jamais se poderia experimentar a vida, mas apenas a situação espiritual do dramaturgo". Brecht recusa a generalização de Döblin, mas argumenta com uma única exceção — Shakespeare (I, 104) —, o que é pouco.

Caberia aqui uma investigação em tudo pertinente: a de averiguar até que ponto a tese do monodrama se estende por outros movimentos e tendências da dramaturgia contemporânea — e também, em conseqüência, a um certo tipo de comentário sobre dramaturgia, aquele que leva a sério a magra idéia de que um Shakespeare só escreveu um único texto. O certo é que a experiência do monodrama, hoje, já não pode ser considerada tão-somente como uma possibilidade entre outras: ela invade os cenários e, ao menos em certos momentos, ostenta o estatuto de realidade hegemônica: na obra de um Tennessee Williams ou de um Nelson Rodrigues o dramaturgo é o espetáculo e só escreve uma peça.

Um passo mais e talvez o tema se esclareça melhor. Referime anteriormente a dois pólos, o eu e o todo, e afirmei que o naturalismo está instalado no espaço intermediário entre esses dois pólos. Mas não se quis dizer que esse espaço intermediário, ou o plano ôntico, constituído por coisas, fatos e acontecimentos, simplesmente desapareça no expressionismo; sucede que ele

sofre uma metamorfose em sua condição própria, processo este que se deixa explicar justamente a partir daquele todo. É que esse todo tende a incidir na mera ausência de sentido, numa visão caótica da realidade, ou próxima disso — em última instância cabe até falar em niilismo expressionista. No passado, "cada época tinha o seu porto, o seu olhar e o seu gesto", para usar as palavras de Baudelaire.[6] O porto era a guarida que media as investidas do olhar e os compassos do gesto: na arte renascentista ou na medieval havia *um mundo*, um cosmo, um sentido de base que assegurava, em todas as dimensões, os passos do homem dentro de sua situação. A perda de sentido do mundo, ou sua fragmentação, e o agigantamento do eu são efeitos que se pressupõem. Por essa razão vale dizer que o expressionismo endossa uma visão idealista da realidade, o que significa apenas que tudo o que não é o eu, isto é, o plano ôntico, dos objetos, e o ontológico, do fundamento, é destituído de sua consistência própria, desmancha-se no indefinido das sombras. Símbolo teatral é o experimento de Stanislavsky da "caixa preta", em que tudo se torna indistinto precisamente nesse indefinido — recurso tipicamente ajustável ao expressionismo, que encontraria nessa caixa a sua própria razão de ser.

Tal concepção do todo só poderia exercer, como de fato aconteceu, o maior impacto na dramaturgia e na sua encenação. A despeito de haver peças "bem comportadas", não são elas que permitem o entendimento do expressionismo: o *telos* geral do movimento está precisamente num inexorável processo de dissolução. De saída, já na estrutura dos textos verificam-se as conseqüências dessa situação: as peças são elaboradas de modo mais ou menos fragmentado, ou como *Stationendrama*, em cenas subseqüentes, mais ou menos independentes. Rompe-se, assim, a própria possibilidade de unidade de ação dramática, por lhe faltar a linha de fundo que a sustente. Os personagens também perdem a sua autonomia, tornam-se simbólicos, alegóricos. A cena desperdiça sua necessidade, tudo se quer ocasional, fragmentado, substituível. Schumacher diz muito bem: "No lugar da ação aparece a demonstração de situações, surgem 'quadros vivos'". O texto acaba apresentando "caráter de revista" musical. "A encenação deve substituir a ausência de movimento interior. Os atores já não podem mais ser precipuamente algo, eles devem significar algo."[7] Daí o sucesso da pantomima e da arte do *diseur*; em vez de se fundirem numa unidade só, pantomima e declamação sobrepõem-se como exterioridades, e é a própria arte do ator que deve debater-se em novas técnicas. Os recursos exteriores se avolumam: pela maquilagem exacerbada e o uso da máscara. O cenário também, por intermédio do cenógrafo, deixa-se pautar pela visão subjetiva do dramaturgo; a cena já não está situada simplesmente num lugar determinado, e a iluminação deixa de ser o mero veículo que permite ver tal lugar: agora, o espaço e a luz são compostos em si mesmos, a partir da exploração da linha e do volume, ainda que se devam subordinar àquela visão subjetiva. Evidentemente, a linguagem, em sua vulnerabilidade, dá testemunho de toda a empresa: ela também se fragmenta, torna-se telegráfica, essencial, mas de uma essencialidade que busca esvaziar-se e confundir-se até mesmo com sons desarticulados.

E por último: é no contexto desse movimento que se impõe pela primeira vez como personalidade plenamente integrada ao ambiente cultural a figura do diretor; ele já não é o marginal que monta os seus espetáculos numa sala improvisada no fundo de um bar (como fez o primeiro Antoine), nem exibe a bandeira de alguma vanguarda solitária na busca de seu espaço. O diretor de cena ocupa agora o lugar central. Baste, sobre o tema, ouvir um depoimento da época: só a cidade de

> (...) Berlim oferecia todas as noites mais de vinte espetáculos. (...) Berlim fez do teatro um tribunal, (...) para o bom e para o mau, dominava o teatro do diretor. O nome do diretor não antecedia apenas o do ator, mas o mais das vezes também o próprio poeta. A estrela era o diretor, e ia-se ao teatro para ver o *Ricardo III*, de Jessner, *Os contos de inverno*, de Falkenberg, o *Sonho de uma noite de verão*, de Reinhardt. O crítico do jornal *Vorwärts* [Avante], a propósito da montagem de *Wallenstein* no Teatro do Estado da Prússia, franzia a testa, e escrevia: "No final alguns gritavam o nome de Kreis, outros o de Jessner. Um jovem pálido, os olhos abertos de espanto (...), murmurava: Schiller (...), e novamente: Schiller. Sua fraca voz de adolescente desaparecia no fragor dos aplausos".[8]

O teatro expressionista pode ser visto como expressão maior de uma desmedida decorrência de qualquer coisa como a visão do caos; o sentimento do sem-sentido seria instaurador da desmedida. Acontece que tais coordenadas apenas põem de manifesto a intensidade com que o expressionismo se aventura até o cerne das coisas. E é interessante salientar que, até este ponto, nada há de novo sob o sol: na época "filosófica" da tragédia grega topamos com a "mesma" problemática. Sófocles sabia o que era a desmedida, e seu saber estribava-se precisamente na visão do absurdo: é nele que a desmedida encontra a sua raiz possibilitadora. Não é por menos que o nascimento da tragédia grega viria propiciar, quase que ao mesmo tempo, a primeira e única interpretação antiga da tragédia, em seu sentido radical, na filosofia pré-socrática (ainda que os seus filósofos, tanto quanto se vê, nem sequer usassem a palavra tragédia nem pensassem em interpretá-la — ou sim?); tudo repousaria sobre uma culpa originária.[9] Não interessa aqui entrar na elucidação desse precioso tema; limito-me a salientar que a mesma temática depara-se-nos no expressionismo. Evidentemente, as diferenças não deixam de ser até mesmo abissais, a começar já por um ponto que parece ser a matriz de todas as outras diferenças: e é que, na Grécia, a experiência da culpa apresenta caráter originário, ao menos no sentido de que está situada nas origens da cultura grega e mesmo da ocidental. E agora, com o expressionismo, aquela experiência se faz escatológica, ela oferece o sabor dos fins de capítulo: já não se supera, nietzscheanamente, o caos em favor de uma nova ordem, mas o caos é como que redescoberto, e pretende-se então entrar em seus arcanos, fazer seu inventário e permanecer nele. Desse modo, a experiência da culpa é redimensionada. Como sempre, instaurador da desmedida, e portanto da culpa, é o próprio eu, tal como o analisamos acima. E a possibilidade da desmedida se faz, como sempre, a partir da visão do caos. Mas ocorre que, agora, já não se vê como possa esse caos ser superado a favor de um cosmo qualquer; na experiência alemã, portanto, o caminho não deixa de se fazer às avessas: a desmedida do eu baseia-se nesse resultado final que é o caos enfim conquistado. Por essa razão, a culpa, longe de ser suspensa pela pedagogia da Justiça, parece antes impor-se enquanto destino definitivo e irreversível: a culpa coincide com a construção do caos — aqui está a grandeza e o limite do expressionismo. Toda interpretação da escola terminará por reconhecer nela uma experiência originária que pertence à própria condição humana, e que se oferece hoje de novo em sua radicalidade. É desse mesmo embrião, de resto, que nasce a crítica moderna. E a crítica, afinal, não deixa de ser um certo modo de administração da culpa. Tudo se resume em palmilhar a questão nuclear: qual o lugar da culpa?

NOTAS

1. No capítulo 13 da quarta parte de *O capital*, intitulado "A maquinaria e a grande indústria", Marx chega a referir-se aos processos de automatização do comportamento humano; assim, quando diz que o operário deve "adaptar-se ao movimento contínuo de um autômato": a máquina determina o comportamento (Marx, Karl, *Das Kapital*, Berlim, Dietz, 1975, p. 443, vol. I). Ou então, em outro passo, ao falar na "transformação do operário em acessório autoconsciente da máquina" (*idem*, p. 508). Mas Marx não chega a desenvolver o tema. A expressão *Industriesoldaten*, soldados da indústria, antecipa o imaginário expressionista.

2. Werner, Bruno E., *Die zwanziger Jahre*, p. 62.

3. Sartre, Jean-Paul, *L'Idiot de la Famille*, pp. 40-1, vol. III.

4. Evreinoff, Nicolás, *El Teatro en la Vida*, na Introdução. Ver também Zamora, Juan Guerrero, *op. cit.*, p. 98, vol. II.

5. Schumacher, Ernst, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*, p. 21.

6. Baudelaire, Charles, *Œuvres*, p. 893.

7. Schumacher, Ernst, *op. cit.*, p. 21

8. Werner, Bruno E., *op. cit.*, p. 63.

9. Seja suficiente citar aqui o enigmático e solitário fragmento de Anaximandro: "Todas as coisas se dissipam onde tiveram a sua gênese, conforme a necessidade; pois pagam umas às outras castigo e expiação pela injustiça, conforme a determinação do tempo" (Bornheim, Gerd, *Os filósofos pré-socráticos*, p. 25). As palavras-chaves desse fragmento — necessidade, castigo, expiação, injustiça, determinação do tempo —, todas envoltas pela sombra da culpa, apresentam uma clara conotação com as questões essenciais da tragédia.

4

A AVENTURA DA PESQUISA FORMAL

A relação entre expressionismo e a arte abstrata, além de diversificada, revela-se ambígua. O expressionismo se estende entre dois pólos opostos, o realismo estrito e a arte abstrata, sem que consiga ou queira, entretanto, alcançar os dois extremos em sua pureza: tudo se move entre eles. As coisas se complicam por tratar-se de teatro, arte necessariamente sintética, já que ele sempre se concretiza pelo entrosamento de diversas artes, e que, além disso, recorre à palavra, a conceitos, tornando-se difícil desligar-se completamente da esfera do referencial. Uma peça como *Esperando Godot* — para exemplificar com Beckett, possivelmente o mais consumado autor de uma dramaturgia abstrata — deixa-se rondar perigosamente pela inquietação referencial — afinal, quem é Godot? —, ainda que a pergunta se coloque nos antípodas de qualquer compreensão coerente do texto. Por essas razões convém, numa primeira abordagem do tema, proceder a uma distinção preliminar. Uma coisa é a concretização da arte abstrata em todas as suas implicâncias; e com respeito ao teatro, nesse ponto, o expressionismo nem sequer consegue engatinhar. Outra coisa, porém, está em ver que, se se ampliar a consideração do problema e se se falar da presença nele da arte abstrata, ainda que subordinada a um contexto basicamente referencial, a contribuição do expressionismo mostra-se altamente significativa. O ponto de partida estará sempre, portanto, em alguma forma de realismo, ao qual se empresta um tratamento abstrato. Verifica-se, assim, uma superposição de linguagens que, de fato, vem enfatizar a pesquisa formal, fazendo com que a tônica se desloque para o tratamento abstrato, o que vale para o desenvolvimento do texto como também para a criatividade dos recursos de encenação. Nesse particular, de resto, o expressionismo nem constitui uma excessão; aquela superposição de linguagens impõe-se como um dos grandes pressupostos da arte contemporânea. Um Picasso, por exemplo, construiu todo o seu labor a partir daquela dicotomia. A questão que se coloca do ponto de vista crítico — mas isso vai depender do exame de cada obra de arte considerada em si mesma — está em saber da síntese possível dessa dupla base, da exeqüibilidade de seu equilíbrio, ou então — e isso vale especialmente para o teatro — a de saber se uma das tendências não termina por sobrepor-se à outra em prejuízo, ou não, do todo. Mas o que interessa aqui é chamar a atenção para o significado da pesquisa formal desenvolvida pelo expressionismo — pesquisa essa decisiva para que se possa entender a evolução das idéias de Brecht. Chamo a atenção aqui para duas questões apenas.

A primeira está no esvaziamento da ação dramática como decorrência precisamente da ênfase que se atribui à pesquisa formal. Pense-se, a propósito, no processo de fragmentação já aventado anteriormente. É bem verdade que, nesse particular, e contra todas as aparências, tal processo já começa a verificar-se no naturalismo, haja vista o de extração francesa: perde-se com ele o sentido de uma moldura maior, do porto de que falava Baudelaire, que pudesse encaixar o detalhe num inteligível mais amplo. A fixação no detalhe, e descrição com minudência, a importância atribuída àquilo que, ao cabo, revela-se aleatório— são fatores que, já pelo isolamento, tornam a realidade abstrata; pois abstrair quer dizer exatamente isto: separar um aspecto do todo, desenraizar esse aspecto e considerá-lo como se fosse autônomo. Evidentemente, tal procedimento torna-se muito mais radical no expressionismo, posto que a fragmentação vai a ponto de deixar entrever o caos. E a primeira conseqüência disso, como vimos, está na estrutura da própria ação dramática, que passa a atomizar-se a ponto até mesmo de destruir-se. Digamos que a ação tende a assumir os contornos da situação, coincidindo com ela; a ação como que se aliena, põe-se para fora de si, e, dentro da situação, tudo o que compõe o espetáculo passa a encarnar a ação — a ação é como que deslocada. O importante está na revelação de um certo significado, e para isso a simples presença em cena de um objeto qualquer pode adquirir uma função simbólica. Ou seja, esse objeto deve ser elaborado a fim de que consiga exercer adequadamente as suas novas funções. Na exigência de tal elaboração é que se introduz a possibilidade do tratamento formal; a manipulação a que tudo se submete como que arranca os personagens de si mesmos e o espetáculo afasta-se de sua condição por assim dizer "normal". A própria impostação da fala se metamorfoseia e assume o tom do comentário, aproxima-se até do ensaio. Percebe-se, então, que a busca da linguagem formal tende a dar as costas para a realidade concreta em que evolvem os personagens. Já não é apenas o personagem, agora titubeante, que fala, pois é a própria situação que passa a falar: tudo fala. E acrescente-se que também a fala sofre um processo que a torna abstrata: fragmentada, torna-se passível das mais variegadas composições. É essa visão deformada da realidade — visão conscientemente deformadora, que se quer como ato de deformação — que está na base do expressionismo, e, por isso mesmo, o tratamento abstrato se faz inerente ao próprio ato criador, ainda que subsista sempre ao menos a moldura de uma realidade transubjetiva, que subsiste por si mesma.

É precisamente por esse ato de abstração que o expressionismo se faz profundamente contemporâneo, pedagogia fundamental — ainda que aqui tudo sejam problemas. Mas para que bem se entenda o peso e a amplitude desse movimento é necessário que se entenda antes que, hoje, a arte se fez abstrata — toda a arte, não só a de certos segmentos da arte de nossos dias, mas toda a arte, incluída aí a totalidade de seu passado: o museu é justamente a melhor introdução à arte abstrata. A derrocada do naturalismo inaugura o mais essencial: a invenção — o puramente humano — do abstrato. Tentemos entendê-lo.

A segunda questão está no esvaziamento da tradição. Esse esvaziamento constitui um pressuposto histórico fundamental para que se possa entender a própria possibilidade da pesquisa formal tal como ela se verifica na arte contemporânea, ou seja, ela obedece a coordenadas completamente originais, inexistentes em toda a arte do passado. Vejamos.

Talvez se possa adiantar que a experiência teatral, ao menos a teatralidade, integra com alguma intensidade a condição humana em si mesma. Costuma-se dizer que o que distingue os homens dos animais é a técnica, isto é, a elaboração dos meios: o homem consegue elaborar os meios para alcançar a consecução dos fins a que se propõe. Marx gostava de repetir que o que distingue o homem do animal é a consciência, por isso que o animal é, de modo imediato, a relação na qual vive, ao passo que o homem apreende a relação enquanto relação. Com outras palavras: o homem elabora e apreende uma representação, que é trabalhada em função dos objetivos propostos. Digamos que a teatralidade prende-se à capacidade humana de reproduzir a própria representação. Daí decorrem dois aspectos básicos: de um lado, a teatralidade se concretiza através da mímica, a mimese se institui como impulso reprodutor da representação; de outro lado, como o homem vem dotado da faculdade de comparar representações, a teatralidade termina prendendo-se ao desenvolvimento da consciência simbólica. Tomada nesse sentido amplo, a teatralidade pertence à condição humana, ainda que seu desdobramento se revele diversificado ao extremo — a teatralidade nasce dessa diversidade.

Mas se entendermos o teatro em sentido estrito, deve-se dizer que a experiência teatral se mostra escassa, ela está longe de integrar a condição humana. Por mais que se sublinhe a excelência do teatro japonês, o fato é que, fora do mundo ocidental, as experiências do teatro são praticamente inexistentes, a não ser que se pague o preço da descaracterização dos limites metendo tudo no teatro, da dança ao discurso. Porque também dentro do Ocidente faz-se preciso alargar muito as fronteiras do que se entende por teatro para pretender que se trate de uma experiência universal e constante. O homem ocidental, mesmo em seus melhores momentos, quase sempre dispensa o teatro, na forma concreta do espetáculo provido de texto. E se formos mais exigentes ainda e nos fixarmos no acontecimento teatral em seus grandes momentos, devemos admitir que tal teatro é de uma escassez desoladora nos três mil anos de nossa cultura: ele existiu tão-somente na Grécia clássica do século V a. C., na Alta Idade Média, e, com o advento da burguesia, surge um novo teatro já a partir do século XVI. E no entanto, é ao menos extraordinário observar que o Ocidente oferece duas experiências de teatro fortes e originais, que nascem e se desenvolvem com total independência — que são justamente as referidas experiências grega e medieval. Trata-se, no que respeita ao teatro, de dois mundos que não exibem o menor intercâmbio: o teatro medieval surgiu e desenvolveu-se independentemente de qualquer resquício de influência grega. E isso não faz mais do que refletir o fato de que o Ocidente repousa sobre duas grandes raízes: de um lado, o mundo

greco-romano, que nos legou a arte, a ciência, a filosofia, o mundo jurídico, a parafernália militar; e de outro lado, o veio hebraico-cristão, que nos deu a religião, a moral e novamente a arte (inclusive um teatro outro). O resultado dessa duplicidade está em que as formas de teatro correspondem a duas concepções distintas da realidade. O teatro grego corresponde a uma concepção do mundo compreendido como um todo fechado em si mesmo, limitado, e que vai elaborar o drama que o identifica e tal como é descrito por Aristóteles, em sua *Poética*. E o teatro medieval reflete uma concepção aberta do mundo, em que há uma "história": o mundo começa pela criação divina e terá um fim, ou melhor, a história inicia-se com o batismo do homem e se estende até o dia do Juízo Final; a estrutura do teatro obedecerá a esse desenvolvimento da realidade, que se traduz neste caso, por exemplo, em cenas mais ou menos independentes e cenários construídos como quadros justapostos.

Nisso tudo, o importante está em compreender que o teatro não é nunca apenas o teatro, e sim um visor através do qual o homem acede ao sentido de sua inserção no mundo; o espetáculo prende-se a essa manifestação de um sentido dentro do qual está situado o homem: a razão de ser do teatro condensa-se justamente nessa vinculação. Evidentemente, tal vinculação se estabelece mergulhada num fundo político-religioso, e ao menos no que respeita à tragédia grega e aos mistérios medievais, essa religação era tão peculiar que o teatro dela resultante muito pouco tem a ver com o moderno teatro burguês; tratava-se muito mais de formas de comemoração ou de celebração. Tentar aceder àquelas modalidades antigas de teatro através dos padrões do espetáculo moderno termina invalidando a própria essência do que se via outrora posto em cena — ainda que o teatro burguês possa em boa medida ser interpretado como um diálogo ou um confronto entre aquelas duas formas antigas de teatro.

Ora, o que começa a despontar a partir do advento da burguesia é um tipo de teatro radicalmente outro, no sentido de que ele se apresenta agora totalmente destituído daquele caráter de comemoração litúrgica; o vínculo que prendia o antigo teatro ao absoluto simplesmente desaparece. Pode-se afirmar, por exemplo, que Shakespeare, por uma evolução sem dúvida acidentada, deriva todo inteiro do teatro medieval; claro que os seus reis estão embebidos de feudalismo, mas, não obstante isso (ou então pela maneira como apresenta tais reis), Shakespeare perpetra uma ruptura por assim dizer súbita com a Idade Média; quero dizer que, se o bardo inglês vem inteirinho da Idade Média, por outro lado, ele "esquece" exatamente aquele fundamento que emprestava um sentido aos mistérios medievais: inexiste em Shakespeare a temática religiosa, o santo desaparece, o homem da fé é simplesmente ignorado; extingue-se, pois, a própria razão de ser do teatro medieval. A importância disso tudo nem sequer poderia ser exagerada. No entanto, as conseqüências remotas dessa ruptura, que encontra no teatro elisabetano a sua primeira vigorosa expressão, só iriam eclodir em nosso século, rastreadas justamente pela evolução do teatro burguês. É que, a partir do século XVI, aprendem a conviver, como foi dito, duas formas distintas de teatro. Ou melhor: elas desaprendem a conviver, já que a vitória, a partir do século XVII, caberia, e com grande vantagem, aos postulados aristotélicos. Mas à margem dessa hegemonia, e aqui o pré-romantismo alemão foi decisivo, elogia-se Shakespeare e cultiva-se aquela outra forma de teatro, oriunda da Idade Média, e que se tornaria especialmente rica no romantismo propriamente dito. Nesse processo todo, sem dúvida, a grande vítima é o elemento divino.

A ruptura decisiva, entretanto, só se verificaria no século XX. É que, em toda a arte do passado, a unidade profunda entre matéria e forma era de tal modo inteiriça que nem sequer chegava a ser problematizada: ela era, no máximo, constatada. Corrijo: há exceções aqui e ali, como, por exemplo, nas interessantíssimas discussões de Goethe e Schiller em sua correspondência; cabe, então, falar em uma pré-história do tema. Já em nosso tempo, aquela unidade começa a ser realmente problematizada, e isso não apenas na estética, mas principal e precipuamente na própria criação artística. O que se observa, então, é que a forma passa a ser considerada em si mesma como um valor, independentemente de qualquer conteúdo. Certamente, o artista ainda fala por vezes na unidade de forma e conteúdo. Mas o fato novo está em que ele tem diante de si uma diversidade de formas e, querendo ou não, vê-se compelido a decidir-se por uma delas, ao menos em relação a uma obra particular, a que está sendo criada aqui e agora. Nada impede que Brecht, por exemplo, decida-se de repente a escrever, como de fato aconteceu, sem nenhum constrangimento, uma peça dentro dos padrões do teatro aristotélico, a despeito de todas as críticas que ele vinha fazendo a elas; ou ainda, assumir essa "queda" jornalística, eivada de ambigüidades formais, que é *Terror e miséria no Terceiro Reich.*

A experiência de base que de certa maneira inaugura a arte de nosso tempo é justamente esta: o artista, assentindo ou não, encontra-se situado em face de um catálogo de possibilidades formais — por mais importante que seja o empenho com que defenda e justifique a sua escolha. Dizer, por exemplo, que se trata de uma pequena infidelidade, ou de um mero balão de ensaio, ou de um cometimento autorizado pelas circunstâncias — tudo isso pode estar muito correto, mas de modo algum invalida aquele problema crucial: serve antes para escondê-lo. Entretanto, a análise feita procurou apenas mostrar que, já antes de toda discussão e de qualquer tomada de posição, o formalismo está inscrito no horizonte de nosso tempo como uma espécie de *a priori*. E nenhum artista consegue desvencilhar-se de suas peias.

O próprio Brecht chama a atenção, e mais de uma vez, para a ingenuidade de certo tipo de realismo social, acostumado a obedecer a certas formas por simples "direito" de herança, e que acabam configurando a pior modalidade de formalismo. Eis a sua queixa (por volta de 1940):

> Quando certas pessoas vêem novas formas, exclamam queixosas: "Formalismo!", mas elas próprias são as piores formalistas, adoradoras a qualquer preço das velhas formas, pessoas que só têm olhos para as formas, só cuidam delas, só delas fazem objeto de sua investigação. O não-saber-fazer, o não-saber-fazer-algo-de-determinado é realmente uma precondição para saber fazer algo de diferente (III, 125).

Quer dizer: o formalismo se introduz até mesmo, sorrateiramente, em lugares em aparência insuspeitos. O fato de Brecht perceber, e tão agudamente, a importância da pesquisa formal é o que faz dele um artista de nosso tempo de modo inconfundível. E não deixa de ser interessante observar que, nessa aventura que é a freqüentação do mundo das formas, o jovem Brecht se sente como um peixe dentro d'agua: em seus escritos teóricos da época nem sequer discute o tema. Só mais tarde, instado por circunstâncias presas sobretudo à censura política, é que nosso autor passa a fazer algumas observações sobre a questão — e menos, é verdade, do que seria de esperar. Voltarei ao tema quando o avanço destas análises o permitir.

SEGUNDA PARTE

O JOVEM BRECHT
1918-1933

1

A RUPTURA

A já consagrada expressão "jovem Brecht" não se refere, precipuamente, como insinua certa crítica, a uma suposta imaturidade da produção brechtiana do primeiro período, em contraposição à estabilidade "madura" da obra subseqüente; além da mera coincidência cronológica, ela é indicativa de um tipo de criação literária e teatral essencialmente aberta às experiências mais diversas, e que foram fruto de um período cultural completamente avesso a definições — o que está longe de identificar uma situação de inferioridade. O que distingue a obra do jovem Brecht é que ela soube assimilar e traduzir, possivelmente como nenhum outro dramaturgo dos primeiros decênios do século conseguiu fazê-lo, a instabilidade visceral que permeava a vida social daqueles anos.

Nas primeiras peças, ao elogio do niilismo, dos inícios, segue-se de imediato a experiência com o realismo social; novas produções levam nosso poeta, por meio do fascínio pelo esporte, até mesmo ao teatro do absurdo, para alcançar mais tarde a grande "ópera" e, finalmente, esse laboratório em tudo elucidativo que foram as peças chamadas didáticas. Só depois desse contraditório itinerário inicial principia a segunda fase de Brecht, a fase da experiência sedimentada, em tudo mais estável, amparada numa filosofia — o que, no caso, de forma alguma significa acomodação a fórmulas feitas e ausência de iniciativa criadora. A rigor, nem há rupturas maiores na evolução do trabalho de Brecht, e sim um desenvolvimento constante, uma inquietação que se mostra, antes de tudo, avassaladora por afetar todos os aspectos do fenômeno teatral. Temos de nos haver com um dramaturgo que rompe, de modo muito pessoal, com a totalidade da tradição do teatro do Ocidente — mesmo aquilo que toma do passado, e é muito, é transformado e inserido em um novo contexto. Os procedimentos se deixam conduzir pelas exigências de uma idéia do teatro, e uma idéia que nada apresenta de estático nem se restringe a uma definição por assim dizer simples do que seja a atividade cênica. Sem nenhum critério preestabelecido, impelido sobretudo por certo desnorteio, o exame do que seja ou deva ser o teatro vem acompanhado de uma ampla e lenta meditação — comandada principalmente pela prática — sobre todas as dimensões que o constitui; a discussão de fundo se faz já pela questão da finalidade do teatro, de seu uso, de sua serventia. E se é essa base que instiga a diligência de Brecht, entende-se que tudo passe a ser questionado: a dramaturgia, a poética do espetáculo, o trabalho do ator e de todos os elementos que compõem a realidade cênica; e sem esquecer a presença dessa realidade histórica e movediça como nenhuma outra — o público. Por isso, nem espanta que já muito cedo o ensaísta Brecht manifestasse a necessidade de pensar o mundo teatral, de submetê-lo instantemente à crítica racional; tornar-se-á até mesmo um hábito, ou uma espécie de disciplina intelectual, escrever breves ensaios sobre a sua prática como dramaturgo e como encenador, quase sempre por ocasião de um novo espetáculo. Topamos, em conseqüência, acompanhando o homem prático, com uma extensa atividade teórica — por conforto, chamemo-la de estética. Assim, o dia-a-dia teatral se deixa envolver por emulações propícias à formulação de uma nova estética do teatro. É justamente essa totalidade aberta aos seus próprios problemas que nos deve interessar ao longo deste ensaio.

No ponto de partida das mudanças que realmente interessam, a ruptura. É claro que os preâmbulos, como sempre, se dão no limbo da inocência; a ruptura só se poderia verificar a partir de um fundo de aceitação: da família, da pátria, dos valores estáveis — do respeito inciente pela tradição. Tal é a ordem natural das coisas. Mas não menos natural é todo o procedimento de ruptura através do qual o ser-constituído cede lugar ao processo de personalização. No caso, o que interessa está em saber da intensidade dessa ruptura; e a experiência de Brecht apresenta um radicalismo que só se deixa justificar pelas coordenadas contundentes do tempo. Mas no plano restritamente biográfico, do indivíduo preso aos seus quefazeres cotidianos e às suas fantasias, nada se observa que pudesse tornar-se suspeito aos padrões da normatividade.

Nesse ponto, os biógrafos comprazem-se em repetir o escasso anedotário de sempre. Que reação poderia acometer um adolescente em face da estupidez da guerra? Esta, por exemplo: é melhor morrer na cama do que na frente de combate; ou ainda: morrer é sempre desagradável. Ou então, logo mais, esta outra inóspita ocorrência, que já cedo confirma a disposição antibélica do poeta — e aqui estão as raízes de seu pacifismo —, que foi a visão dos feridos de guerra no hospital de sua terra natal, Augsburgo, quando convocado, já nos estertores da violência, a servir como enfermeiro. E por que não citar aqui também ao menos um trecho de seu famoso poema autobiográfico no qual, já instalado na ruptura, lança os olhos para o passado perdido e condenado: "Cresci como filho de pessoas bem situadas. Meus pais puseram-me um colarinho e educaram-me nos costumes do ser-servido e ensinaram-me a arte de dar ordens. Mas quando cresci e olhei em torno de mim, as pessoas de minha classe não me agradaram, nem o dar-ordens nem o ser-servido. E eu abandonei minha classe e juntei-me às pessoas inferiores".

A grande experiência de "anormalidade" não decorre, portanto, do berço ou da escola, mas, primeiro, da própria época; foram anos, aqueles, que esboçaram o perfil exato da ruptura possível. Baste lembrar aqui o trauma inédito de uma Primeira Guerra Mundial; começa então a tomar vulto o clamor dos trovões que, logo depois, comporiam um dos temas preferenciais do século, o da decadência do Ocidente. Ou ainda, a já analisada experiência de um rompimento que se assume em sua condição própria e se desenvolve por vezes até os seus limites mais ousados: o expressionismo.

Assim, o passado abona o pior e o futuro perscruta a sua própria incógnita. Nosso jovem dramaturgo está situado na confluência de uma alternativa sobremaneira paradoxal, já que ela mesma se encarrega de suprimir um de seus termos e de deixar o outro à deriva. Nessa alternativa capenga só se permite a crítica ao passado e a aventura da novidade insólita: o único limite aceitável coincide aqui com as fronteiras imaginárias da inovação cega. E não há o menor sinal de indecisão por parte de Brecht ao iniciar as suas atividades no teatro: a possibilidade de prender-se à tradição é descartada antes mesmo de ele escrever a primeira linha de uma peça ou de um texto de crítica. Mas, nisso tudo, nada de novo: o jovem Brecht pertence, simplesmente, ao inconformismo da vanguarda. Um breve passar de olhos pelo punhado de críticas que escreveu para um jornal de esquerda de sua terra natal por volta de 1919 pode ser de interesse. São críticas curtas, escritas de modo incisivo, em frases sem ambigüidade e com alguma ironia, num estilo conciso que lembra os autores expressionistas. Nelas, nada deixa transparecer sua participação, naquele mesmo ano, no movimento spartakista. Suas preferências são as de praxe, oscilam entre o naturalismo e o expressionismo. O espetáculo do ano é *Gás*, de Georg Kaiser, e a grande figura, venerada, é Franz Wedekind. A morte de Wedekind, em 1918, inaugura a vida teatral de Brecht: não é mera cronologia o fato de que o mais antigo texto significativo de Brecht seja um necrológio (I, 7-8). E sintomático é o texto sobre o espetáculo de Kaiser; começa assim:

> A peça é visionária. Ela apresenta o desenvolvimento social da Humanidade ou ao menos as leis espirituais segundo as quais ela se realiza. Talvez o sentido da peça seja o seguinte: um homem corre. Ele corre maravilhosamente. É um corredor que faz da corrida uma arte (I, 14).

Sintomático também é o modo como Brecht equaciona a relação entre o dramaturgo e o diretor Merz: "A situação só se tornou crítica quando ele (Merz) deixou-se influenciar demais por Kaiser, à altura do terceiro ato" (I, 15).

Mas há uma crítica sobre o *Don Carlos*, de Schiller, que merece um pequeno destaque. Seu comentário começa com um tom um tanto retórico: "Sabe Deus o quanto amei *Don Carlos*". Já a segunda frase, porém, anuncia o Brecht futuro. Acontece que, justamente naqueles dias, Brecht lia uma novela de Sinclair que relata a história de um trabalhador nos matadouros de Chicago, que sofre o frio, a fome, a doença, com a naturalidade de quem aceita as coisas mandadas por Deus; e porque esse homem, um dia, teve uma "pequena visão da liberdade", acabou sendo morto. O paralelo se impõe até com certa violência: esse pequeno sonho nada poderia apresentar de comum com a liberdade de

Don Carlos, e Brecht já "não podia levar a servidão de Don Carlos muito a sério" (I, 15-7). Pela primeira vez, nessa crítica de abril de 1920, a ironia de Brecht emprega a expressão "belas áreas", e afiança que Carlos, Posa, Felipe são "cantores de ópera, ofertos ao aplauso". O que vem à tona nas breves observações de Brecht é precisamente a ruptura, pela primeira vez expressam-se um antes e um depois, e o inconformismo do jovem Brecht com o antes apenas inaugura aqui o longo diálogo que ele manteria com a tradição dramatúrgica: o que fazer com toda essa massa herdada de grande dramaturgia? Porque, afinal, "no mais, *Don Carlos* é uma bela ópera" (*idem*). Num fragmento, *Para a estética do drama*, possivelmente escrito por volta de 1920, Brecht sugere, de um lado, a riqueza dos novos caminhos: "Para que escolher novas pedras, se a arquitetura oferece espaços infinitos para novas idéias?". É que as pedras se revelam pequenas demais:

> Onde está a comédia política de grandes dimensões? Nem sequer os fundamentos da burguesia são pesquisados, largos domínios da situação humana jazem abandonados, a fantasia deste povo está entorpecida, sua inventividade estiolada. Apenas conseguem inventar novos mostruários de gravatas (I, 57).

Portanto, a necessidade da ruptura se impõe com a evidência dos fatos, sua experiência constitui o pressuposto fundamental da criatividade brechtiana. A despeito disso — ou por tratar-se de um pressuposto —, deve-se dizer que a evolução de Brecht não foi marcada por grandes crises; estão certos os que dizem que a única crise na vida de Brecht começa em fins de 1915 e estende-se até 1918: o poeta pára de escrever adolescentes poemas patrióticos e neo-românticos e, no silêncio, deixa que a extensão da ruptura medre em seu foro íntimo.

2

AS PRIMEIRAS PEÇAS: BAAL E TAMBORES NA NOITE[1]

A vocação primeira de Brecht é sem dúvida a do escritor — é cedo que ele começa. Já em 1914, portanto aos 16 anos, aparecem poemas, contos, recensões de sua lavra em um jornal de Augsburgo. Evidentemente, tudo para ser esquecido, ou quase. Porque há um detalhe: a própria atividade de escritor e a interrupção, até 1918, pertencem, digamos, aos escrúpulos inerentes à idade e serviu-lhe para amadurecer o seu instrumentário. Então recomeça, e exatamente nas preferências antigas: poesia, contos e ensaios críticos, com um apego que se estenderia até o fim de seus dias. A novidade está na dramaturgia e no seu interesse, quase concomitante, pela atividade teatral: em 1922 inicia a sua experiência de diretor de cena com a montagem de um texto de Bronnen, e, antes disso, já em 1919, os contatos sempre mais intensos com Karl Valentin o introduziram na participação ao vivo de um espetáculo: Brecht se faz ator. Mas, já anteriormente, em 1918, surge o primeiro ensaio de dramaturgia, *Baal.*

Precisamente: trata-se de um ensaio na acepção mais própria da palavra. Dizer que *Baal* é um drama expressionista, ou que Brecht se considerava "filiado" ao movimento, nem está tão errado, mas é ir longe demais; se não faltavam então adesões explícitas ao movimento, convenhamos que isso nem se coadunava muito com a índole rebelde do jovem poeta. No mais, o movimento mostrava já sinais de exaustão. E, de certo modo, o que Brecht faz é uma crítica, não propriamente ao expressionismo como tal, mas a uma peça expressionista bem determinada: *O solitário,* de Hanns Johst, que conta a tragédia do fim de um homem, a de Grabbe, o poeta romântico que, juntamente com Büchner e Kleist, compõe as grandes presenças do romantismo alemão no expressionismo. Cabe até perguntar se o texto de Johst não seria uma espécie de volta ao romantismo, ainda que através de certa exacerbação então de uso. E é exatamente esse ponto que irrita o nosso dramaturgo: a idéia burguesa do herói, sua exaltação espiritual só poderiam chocar o culto materialista do corpo que impregnava as idéias do jovem Brecht. O que Brecht faz é um comentário às avessas do texto de Johst; o personagem carrega agora o nome do deus assírio da Terra, e deixa-se inspirar, segundo relato do próprio Brecht de 1926 (II, 47-8), numa história realmente acontecida; na peça, o herói não passa de um marginal alcoólatra (ele é poeta e assassino), que interpreta canções em locais noturnos, para acabar morrendo, enlameado, numa cabana abandonada, ao som da ária final de *Tristão e Isolda,* de Wagner (substituindo a música de Beethoven, em Johst), tocada num pequeno órgão de som rascante.

Não se poderia tratar, propriamente, de um drama, primeiro, porque o personagem é um anti-herói — é verdade que dentro de uma tradição germânica iniciada, maciamente, com o *Egmont,* de Goethe; mas é demais falar em herói: quero dizer apenas que Baal não ostenta a personalidade forte de um Grabbe e que possa manter de pé um personagem. Além disso, a estrutura da peça não permite que se costure um personagem inserido numa ação dramática na acepção própria. Não se exagere, porém, em sublinhar os lados negativos de *Baal,* se é que são negativos. O personagem aproxima-se muito de Rimbaud, um dos mitos do jovem Brecht, e canta suas canções em bares, como fazia o mestre Wedekind e como faria logo mais o próprio Brecht. A construção da peça se dá sobre um fundo niilista, plenamente aceito por Brecht. Baal oferece-se como símbolo de um sentimento totalmente terreno, para o qual a própria vida revela-se insuficiente: "o que há de melhor é o nada". Mas mesmo a opção pelo nada se dá no horizonte de uma felicidade possível, de certo modo o personagem é um desesperado da felicidade.

A crítica ao romantismo é uma constante do jovem Brecht; acrescente-se de imediato, entretanto, que Baal é essencialmente um personagem lírico. É precisamente essa dimensão lírica que é ressaltada pela poesia de Brecht da época, que só seria publicada anos mais tarde, com o título de *Die Hauspostille* (Sermões domésticos); há versos nesse livro que são um nítido prolongamento da temática de *Baal*, sobretudo em relação à presença feminina. A questão é mais delicada se se pretender que o texto representa também uma crítica ao expressionismo. Há quem justifique tal ponto de vista, alegando o materialismo de Brecht. Mas, em tese, não se percebe por que o expressionismo devesse recusar guarida à posições desse tipo, ainda que em desacordo com as posições da maioria; pois não há uma doutrina "oficial" do movimento. Observe-se, de resto, que, com a amizade, em 1922, do dramaturgo Arnold Bronnen, Brecht dirige dois espetáculos de autores expressionistas, ainda que ambos não sejam alheios ao naturalismo. O primeiro texto, do próprio Bronnen, *Parricídio*, ocupa-se de uma versão demitificada do *Édipo*: o personagem mata o pai, que o incomodava, e se casa com a mãe. O outro texto, da autoria de Hans Jahnns, *Pastor Ephraim Magnus*, leva à morbidez o culto materialista do corpo. Esse tipo de temática pertence, portanto, ao expressionismo, e não apenas na medida de sua incidência no exagero.

Do ponto de vista formal não há dúvida: *Baal* inscreve-se em todos os seus aspectos na tradição expressionista. Talvez por imaturidade dramatúrgica, e amparado pela prática expressionista, os personagens não chegam a ser desenvolvidos (mas até que ponto esse procedimento é simplesmente formal, e não afeta o conteúdo?). A ação dramática também segue os novos padrões e assume o *Stationendrama* ou *Wegdrama*, ou seja, em vez da coerência intrínseca e linear da ação dramática do teatro tradicional, opta-se agora por ações mais ou menos desvinculadas, tornando as cenas como que independentes umas das outras; e cada cena é também essencialmente aberta, podendo em princípio ser encurtada ou encompridada (mais uma vez: até que ponto tal procedimento se faz alheio ao conteúdo?). Aliás, essa fragmentação das cenas encontrou num texto de Bronnen, *Expedição ao Pólo Este*, possivelmente a sua expressão mais perfeita. Nesse expediente, o grande modelo histórico foi sem dúvida o *Woyzek*, de Büchner. Também em *Baal* não se encontra unidade de ação, podendo-se no máximo falar em unidade do herói, que se compõe à maneira de um caleidoscópio através da descontinuidade causal das cenas. Ainda que se deva lembrar sempre que o expressionismo não constitui uma escola dotada de uma doutrina rígida, de normas fixas, deve-se dizer que, fundamentalmente, o *Baal* deixa-se determinar pelo drama-monólogo que tão bem define o movimento. Observe-se, enfim, o emprego que Brecht faz, ao longo do espetáculo, de canções, e nisso, longe de qualquer ligação com aquilo que mais tarde será o teatro épico, Brecht aceita o modismo introduzido por Wedekind e outros artistas, bem aquém de qualquer tipo de consciência crítica: a canção apenas confirma o que se ouve no Grande Coral, sobre Baal, no início do espetáculo, que põe em evidência o caráter basicamente lírico do personagem.

Resumindo, são três os aspectos que devem ser ressaltados nesse primeiro texto. O primeiro refere-se à postura de Brecht em face da sociedade: sua aversão consciente ao mundo dos valores burgueses, mesmo que tudo pareça acontecer sem uma fundamentação objetiva. Em segundo lugar, a construção da peça em cenas independentes. E, finalmente, a introdução de canções, que ainda não exerce a função de quebra da ação dramática: Brecht não supera, nem pretende superar, o teatro hipnótico.

Dois anos depois, em 1920, aparece um texto no qual Brecht vinha trabalhando desde 1918; com ele o seu escopo, conforme dirá, era simplesmente o de ganhar dinheiro (II, 41). Em verdade ganhou muito mais do que isso: a estréia deu-se em Munique e constituiu um sucesso de público e de crítica, sucesso que se repetiu em diversas montagens em outras cidades alemãs; a isso, acrescente-se a concessão do importante prêmio Kleist, em 1922, por ocasião de sua montagem berlinense: abriam-se, assim, as portas do teatro alemão para o jovem Brecht. A peça, que originalmente deveria intitular-se *Spartakus*, aparece com o nome de *Tambores na noite*.

A distância em relação ao primeiro texto é muito grande. Mesmo que *Baal*, com sua contagiante vitalidade, tenha todo o encanto de uma primeira peça de juventude, é indubitável que *Tambores* representa um salto em todos os sentidos na rápida evolução do dramaturgo. Começa a surgir um trabalho de construção do texto muito mais consciente de seus próprios propósitos, os primeiros indícios sérios de um itinerário que seria desenvolvido e elaborado nos anos subseqüentes já se fazem presentes nessa peça. Em certos aspectos, percebe-se o início do processo de superação das "fórmulas" expressionistas, principalmente no tratamento dos personagens; se no primeiro ato ainda se verifica o recurso, mesmo que atenuado, à tipificação das figuras, nos demais Brecht entrega-se à tarefa de compor realmente personagens bem individualizados. Com isso, e aqui está o mais importante, o dramaturgo atém-se a um mundo mais real, e real agora quer dizer, enfaticamente, um mundo centrado no social, em que a política apresenta um relevo decisivo.

Já o primeiro título da peça fornece a chave da ação: depois do cansaço de uma guerra malsucedida, irrompe na Alemanha um movimento revolucionário igualmente endereçado ao fracasso. Brecht teve a argúcia de colocar a ação da peça na ambigüidade que melhor poderia caracterizar a situação da sociedade alemã daqueles anos: o desânimo do soldado que volta para casa e defronta-se com os apelos à participação no movimento revolucionário. Tal é a ação dramática de base, e ela se enriquece através de um elemento complicador, que faz com que o tema se desenvolva tropeçando em nova ambigüidade: as urgências revolucionárias deixam-se filtrar pela indecisão do cansado herói em aceitar ou não a antiga noiva, já grávida de outro, com quem festejava o próximo casamento justamente na noite da chegada do soldado. A aceitação final da noiva revela toda a força desse jogo de ambigüidades entre a esfera pública e a privada; ao final, o personagem se autodefine: "Eu sou um porco, e o porco volta para casa". Brecht mostra nesse texto um rico filão a ser explorado, o do pequeno-burguês, para o qual a cama e o dinheiro são os valores determinantes.

Destaco as novidades. *Baal* oferece personagens que só têm prenome, ou que se identificam meramente por uma função, desprovidos de maior individualidade. Já na nova peça, os personagens apresentam uma individualidade bem desenvolvida, suas carteiras de identidade ostentam uma especificação completa, bem datada, e, sobretudo, são pessoas inseridas em um complexo histórico preciso e nuançado em suas contradições. De outro lado, o texto oferece uma estrutura que se opõe à de *Baal*: são cinco atos desprovidos de unidade de espaço, todos eles se desenrolam em lugares diferentes. Mas respeita-se a unidade de tempo, já que toda a ação acontece em uma única noite. E preserva-se principalmente a unidade de ação: num crescendo muito bem elaborado, Brecht consegue espelhar as duas esferas entre si, a objetiva, dos conflitos sociais, e a subjetiva, dos problemas privados; no quarto ato, a situação atinge o seu clímax, e no quinto os acontecimentos se decidem a favor da esfera privada. Constata-se, portanto, a exploração de um nexo causal bastante acentuado, que sustenta o princípio, o desenvolvimento que dele decorre, e a conclusão, ainda que, como consente o próprio Brecht, o terceiro ato possa ser dispensado se não alcançar um ritmo suficientemente vivo (II, 65). O que causa espécie está justamente neste ponto: a nova experiência dramatúrgica de nosso poeta abandona, no campo formal, qualquer veleidade revolucionária e volta-se decididamente para a forma tradicional. A evolução subseqüente de Brecht, contudo, mostra que nada deve ser tomado por definitivo. Trata-se, antes, de um novo ensaio de Brecht, e tudo se passa como se ele estivesse fazendo experiências com as formas possíveis de dramaturgia; tanto, que o sucesso não autorizará nenhuma forma de entusiasmo ou de fixação.

O fato é que Brecht continua e continuará inovando. E nessa linha, o aspecto mais importante que deve ser sublinhado em *Tambores* está na linguagem, que inaugura uma linha de pesquisa e elaboração à qual Brecht ficaria obstinadamente fiel até o fim. No fundo, ele se enquadra na melhor tradição alemã. Nessa perspectiva, o marco inicial e fundante da literatura alemã está, como se sabe, na tradução da Bíblia feita pelo gênio de Lutero, que desempenha em solo germânico o mesmo papel de *A divina comédia*, de Dante, na literatura italiana, e *Os Lusíadas*, de Camões, na língua portuguesa. O testemunho de autores como Goethe e Schiller evidenciam que a tradição literária tinha disso plena consciência: todos liam a Bíblia de Lutero — a excessão está no veio barroco da Contra-Reforma, que encontrou as suas expressões mais significativas, no último século, com Grillparzer, Stephan George, Hofmannstahl. Em Brecht, esse arremedo de sermões piedosos que é *Die Hauspostille*, poesia só publicada em 1927, mas escrita, como disse, entre os anos de 1918 e 1920, festejada pela crítica, premiada, constitui uma paródia dos exercícios devotos de Lutero — "breviário do diabo", como disse um crítico. Entretanto, do ponto de vista da língua, Brecht até radicaliza a intenção de Lutero, que queria uma tradução popular para tornar a Bíblia acessível ao homem comum, que excluísse o linguajar das interpretações eruditas. Brecht consegue inovar precisamente nesta linha: de um lado, ele incorpora ditos e locuções populares, e, de outro, não sente o menor constrangimento em fazer concessões, ainda que trabalhadas por ele, à linguagem dialetal. Nisso, a influência de Karl Valentin deve ter sido de peso, mas claro que num sentido oposto ao do itinerário do cômico alemão: Valentin partia do dialeto bávaro, que misturava com a língua padrão. Distanciado da mera repetição do que se ouve, Brecht sempre deu a maior atenção ao processo de elaboração da linguagem popular de maneira que se tornasse adequada à cena; nesse empenho, aliás, está um dos maiores feitos do poeta. Mas também, para os seus tradutores, um limite seu — é justamente em suas raízes populares que a língua se faz intraduzível. Com essa autêntica pesquisa da linguagem teatral, Brecht se opõe ao expressionismo, já que este termina muitas vezes desenraizando a língua em proveito da simplificação exagerada; e contra tais procedimentos, Brecht, no cerne mesmo de sua criatividade, de certo modo volta à tradição.

Confirma-se, assim, o asserto feito no início: é até surpreendente a distância entre *Baal* e *Tambores*. Mesmo porque Brecht revela agora uma extraordinária consciência do *métier* e da função do teatro. E no entanto, a análise feita pode suscitar a impressão de que ele se tenha tornado, de repente, um adepto dos modos tradicionais de fazer teatro. Convém, por isso, insistir: trata-se, em verdade, de um ensaio do dramaturgo, de uma pesquisa literária que pode até ser alcunhada de formal, em que pese a sua extrema sensibilidade para captar o momento político presente. Mas Brecht não se satisfaz com essa suficiência do texto: o modo de encená-lo merece, em pé de igualdade, a sua melhor atenção, e aqui a sua preocupação formal se faz mais uma vez atuante. O notável em Brecht é que os problemas da encenação não se acrescentam ao texto como que de fora, suas peças não pretendem exibir uma excelência simplesmente literária; ao contrário do que se costuma ver, Brecht foi, desde o início de suas lides cênicas, homem de teatro total.

A propósito, volto por um instante à questão da linguagem brechtiana. Um dos críticos de teatro mais importantes da época, Jehring, soube chamar a atenção, já muito cedo, na justificativa que atribuía a Brecht o prêmio Kleist (outorgado, lembro, por ocasião da montagem berlinense de *Tambores*), à junção brechtiana entre a língua, o corpo do ator e a encenação:

> Brecht é dramaturgo porque sua linguagem é sentida ao mesmo tempo como corpórea e espacial. Ele estrutura seus personagens através da ação sobre os outros personagens, e evita, por isso, de um lado, a declamação lírica e, de outro, a caracterização do indivíduo isolado. Brecht alcança as suas coordenadas e o seu pano de fundo espiritual tão-somente a partir da concepção cênica.[2]

E em outro lugar, Jehring volta incisivo ao tema: "Ele, o augsburguense, não podia ouvir a língua sem o gesto. (...) o símbolo lingüístico tem os seus gestos reconhecíveis" na própria língua.[3] Até mesmo na poesia Brecht é "mímico". E contra a independência da linguagem falada no teatro da época — o teatro convencional esquematiza a língua, o naturalismo a individualiza, o neo-romantismo a torna melodiosa, o expressionismo a mecaniza — "Brecht percebeu muito cedo que é a partir da língua que se deve proceder à renovação do drama, da arte do espetáculo e da direção".[4] O fenômeno teatral deve apresentar, portanto, uma unidade de raiz, e essa unidade já se encontra garantida na plasticidade que se emprestar ao tratamento da língua; de certa forma, o texto escrito como que antecipa em si o espetáculo.

Assim, a plasticidade do texto compõe-se juntamente com os recursos de que lança mão a encenação. O próprio Brecht descreveu mais tarde tais recursos a propósito da encenação de *Tambores* em Munique:

> Paredes de papelão de dois metros de altura reproduziam o quarto em que se desenrola a ação, vendo-se por cima das paredes, infantilmente desenhado, o perfil da grande cidade. Alguns segundos antes de cada entrada em cena de Kragler, a lua acendia-se de vermelho. Ruídos faziam-se ouvir discretamente. No último ato, a *Marselhesa* era tocada com um gramofone. (...) Recomendava-se afixar cartazes na sala de espetáculos com frases como: "Todo homem é o melhor em sua pele", ou "Não sejam tão românticos" (II, 65).

O que começa a aparecer aqui é a inclusão de elementos que soam de maneira um tanto estranha, como os cartazes, a lua que acende e apaga, a recitação por um personagem da *Balada para os soldados mortos*, escrita no final da guerra e incluída no texto da peça, a *Marselhesa*, tocada sem imponência orquestral, em um simples gramofone, a sugestão de ruídos. Com tais expedientes, Brecht como que rompe a continuidade da ação; na cena final, quando Kragler se decide contra a revolução e a favor de sua noiva, mesmo que ela já não seja pura, ele joga um tambor contra a lua, e a lua e o tambor caem num rio sem água. O mínimo que se pode dizer do emprego de todos esses recursos é que Brecht os utiliza conscientemente para romper a hipnose da ilusão teatral. E quando o espectador ouve dizer que "é um teatro comum. São tábuas e uma luz de papel", não se ouvem apenas algumas invectivas contra o "teatro culinário", mas são os primeiros indícios da teoria que poucos anos depois Brecht começaria a elaborar sob o título de teatro épico.

Apenas um detalhe, aparentemente fora de contexto, nos levará a um novo problema. É que no programa para o espetáculo de Munique, dando início a um hábito que Brecht conservaria até o fim de sua vida, o de publicar no programa de cada espetáculo um ensaio teórico elucidativo, aparece um breve texto de homenagem a Karl Valentin. Para o espectador, deveria possivelmente tratar-se de simples homenagem, alheia ao espetáculo que se veria. Mas para Brecht — homenagem? Como é que Karl Valentin entra nessa história?

NOTAS

1. Os textos dramáticos de Brecht são apresentados, ao longo deste ensaio, apenas como subsídios necessários à melhor elucidação dos temas estéticos. A sua análise subordina-se, portanto, a uma ótica geral.
2. Cit. por Schumacher, Ernst, *op. cit.*, p. 61
3. Jehring, Herbert, *Bertolt Brecht und das Theater*, p. 7.
4. *Idem*, p. 8.

3

KARL VALENTIN

O que Brecht faz no referido programa vai pouco além de um rasgado elogio — Valentin é colocado ao nível de Charles Chaplin; se não se o reconhece, comenta, é porque se empresta "demasiado peso ao fato de ele ser alemão" (I, 161). Alemão, nesse sentido, Valentin parece ter sido e continuar sendo também para os alemães: a almejada edição completa de sua obra parece não ter sido até hoje sequer publicada.[1] São mais de quatrocentos textos: peças de teatro, esquetes, *couplets*, e até notas de palestras e uma autobiografia; isso, sem falar de sua discografia e de sua atividade no cinema, iniciada já em 1912 (Valentin nasceu em 1882); o Museu do Filme, de Munique, possui um acervo de filmes e fragmentos de filmes, sem que isso constitua a existência, ao que parece, de modo próprio, de uma obra cinematográfica. Aliás, mesmo Brecht, secundado por Erich Engel, chegou a filmar Valentin com um texto do próprio Valentin, intitulado *Mysterien eines Frisiersalons* (Mistérios de um salão de beleza); diz-se que aí Brecht tentou levar às suas conseqüências extremas a idéia burlesca de que todo cabeleireiro é um carrasco, desenvolvendo com isso a dimensão de crueldade latente no trabalho do próprio Valentin.[2] Mas, ao longo de sua obra, Brecht fez apenas escassas referências à pessoa e aos desempenhos do popular cômico — o suficiente, porém, para que se entreveja a importância do artista bávaro. Assim é que Brecht chega a afirmar: "Com Valentin pode-se aprender como se constrói um drama. A peça *Christbambrettl* é — considerada do ponto de vista literário, e isso vale também para outras peças de Valentin — um produto dramatúrgico de nível".[3]

Mais significativa ainda foi a participação de Brecht nas atividades cênicas de Valentin. A introdução por assim dizer prática de Brecht nas lides teatrais fez-se precisamente na condição de ator, ou melhor, na sua participação em espetáculos de variedades. Nesse ponto, o incentivo inicial cabe sem dúvida a Wedekind, a quem homenageou, quando da morte do dramaturgo, com um espetáculo de canções, realizado num bar de Munique. Mas parece que com Karl Valentin a experiência de ator, mesmo se tiver sido irregular, torna-se um dado concreto. E mais que isso, a prática de Brecht leva-o à elaboração de uma idéia por meio da qual ele começa a reformular as próprias condições do trabalho de ator. Enquanto dramaturgo, Brecht adota na época uma atitude que pode ser chamada de experimentalista: o mundo das formas permanece aberto e não chega a ensejar a adoção de um caminho definitivo; nos espetáculos já surgem, claro está, elementos que comporão mais tarde o chamado teatro épico, mas isso se faz apenas nos moldes da "rebelião" perpetuada pelo expressionismo.

Já na questão do ator, as preocupações de Brecht assumem outro contorno, e tudo indica que é de fato nesse particular que Brecht começa a elaborar a sua concepção do teatro épico. Para justificar esse ponto de vista, encontram-se em sua obra ao menos indícios incisivos, embora carentes de um desenvolvimento condizente. O primeiro, já aventado acima, é o breve texto sobre Karl Valentin que integra o programa do espetáculo *Tambores na noite*. Nesse escrito, Brecht o apresenta não apenas como contador de anedotas: o próprio Valentin seria a personificação da anedota. Mas o que poderia fazer um *clown* no espetáculo? Parece que o que impressiona realmente Brecht não é apenas o contador de piadas, e sim a figura de Valentin enquanto ator. A afirmação pode ser confirmada com outro texto de Brecht, este bem posterior, escrito em 1939, baseado em uma conferência que pronunciou em Estocolmo, a convite do Teatro do Estudante daquela cidade; o tema da palestra é o teatro experimental, e entusiasma Brecht a ponto de considerá-la, conforme escreve no seu *Diário de trabalho*, "uma boa introdução ao ensaio *Sobre uma nova técnica da arte da atuação*" (*AJ*, 39). O curioso é que nesse ensaio o nome de Valentin nem sequer aparece, e também não aparece no texto, de 1939, da conferência de Estocolmo. Em compensação, no referido passo do *Diário* (4.5.39), Brecht indica o itinerário da palestra, todo ele desenvolvido dentro das coordenadas do já maduro estilo épico. Acontece que o primeiro tema da conferência aborda precisamente a figura de Valentin, seguindo-se o circo ao ar livre e o dramalhão melodramático (*Plärrer*);[4] finalmente, Brecht refere a importância do filme mudo em seus inícios, com a atuação de Chaplin, antes da influência que o cinema sofreria da dramaturgia teatral. No desdobramento dessa conferência, toda centrada na questão do ator, Valentin desempenha o papel de ponto de partida dentro da evolução do que viria a ser o teatro épico. E é no fim de sua vida, no ensaio *Der Messingkauf*, que Brecht põe as coisas no devido lugar. Nesse texto, falando de si mesmo, enumera algumas influências que sofreu; refere-se a Büchner e a Wedekind, que — convém citar — "desenvolvera o seu estilo em *Kabaretts*; Wedekind trabalhava como *Bänkelsänger*, e cantava baladas ao som de alaúde.[5] Mas de quem aprendi mais foi do *clown* Valentin, que se apresentava numa cervejaria (*Bierhalle*)" (V, 140-1). O relevo do lugar ocupado por Valentin está, sem dúvida, assegurado. E esse relevo se prende exatamente à problemática do ator. Tento, a seguir, caminhar um pouco nesse sentido.

Aproximemo-nos de algumas características do mundo em que se desenvolveriam os espetáculos de Karl Valentin. Em primeiro lugar, chamo a atenção para o tipo de personagem que povoa esse mundo; ele é habitado por pequeno-burgueses, artesãos, músicos profissionais, pequenos empregados e por aí afora; ou então, fotógrafos, "que odeiam o seu empresário e o tornam ridículo" (V, 141). Em segundo lugar, com tal tipo de personagens o mundo se faz próximo, não vai muito além da vizinhança; usos e utensílios situam-se num horizonte imediato. Em terceiro lugar, observe-se que essa concretude do imediato não reduz tudo a uma epiderme inconseqüente. Ou melhor: pela inconseqüência que pode ser o trunfo da veia cômica, terminando amiúde com uma dose de sabor amargo, sobra a sensação de um certo desenraizamento; o tempo é de riso, sem dúvida, mas estamos distantes de um otimismo desarmado. O próprio Brecht afirma, a propósito, que "aqui se mostra *a insuficiência de todas as coisas*, inclusive de nós mesmos" (I, 161).

Max Ophüls, para quem Valentin trabalhou no filme *A noiva vendida*, relata de memória a seguinte história, que o cômico apresentava em seus espetáculos e que recorda uma experiência pessoal; a idéia do texto, transmitida em dialeto, é mais ou menos a seguinte:

> Comecei como um homem-orquestra. Uma gaita-de-boca e trompetes e um tambor e um violino e um conjunto de percussão... Tocava todos esses instrumentos, sozinho. E sobre minha barriga via-se um cartaz: "Dou cem marcos para aquele que conseguir tocar todos estes instrumentos ao mesmo tempo". E acontecia então que alguém experimentava e quase conseguia; aí, mais tarde, eu me sentava à noite no escuro, e porque tinha medo de perder os cem marcos, inventava ainda um outro instrumento, e assim a máquina ficava sempre maior... Um dia, em uma taberna, perdi o controle de mim mesmo, tomei um martelo e quebrei tudo em pedaços. E, vejam os senhores, um dia isso acontecerá também com o mundo...[6]

Essa experiência com o *Orchestrion* é em tudo significativa e reveladora do estilo do artista: a premência econômica leva Valentin a ampliar sempre a orquestra, a deixar-se determinar por ela, o que acaba subordinando o indivíduo à coisa; a orquestra se transforma, por fim, no próprio símbolo da destruição do homem pela máquina.

Em quarto lugar, destaco a questão da linguagem. Valentin pertence a uma rica tradição de cantores populares (ele se dizia *Volkssänger*), muito atuante na Baviera e adjacências, e que ainda hoje continua com plena vitalidade. Essa dependência da terra faz do dialeto bávaro o hábitat natural dessa tradição, embora o artista, como é o caso de Valentin, nem sempre se reduza à linguagem dialetal; e o que se ouve então é uma mistura do dialeto com o alemão culto, procedimento que tira do espetáculo o gosto excessivamente local e possibilita seu acesso a um público mais amplo. Tal mistura acaba significando que, do fundo de sua cor regional, desenvolve-se um certo desenraizamento, ambigüidade que instala no espectador uma boa dose de espírito crítico. Entende-se que Brecht fosse especialmente sensível a tais conseguimentos.

Quais os aspectos do trabalho de Valentin que Brecht mais destaca em seus escritos? Tudo aqui vai muito além de uma simples enumeração mais ou menos exterior. Impressiona Brecht a "comicidade seca, interior", que "renunciava quase totalmente o recurso à mímica e ao psicologismo barato" (I, 161). Significativo para Brecht é o fato, já presente nos espetáculos de Wedekind, de ver o público bebendo e fumando, ao mesmo tempo que era "sacudido por um riso interior, que não era especialmente de boa índole" (*idem*). Um certo abandono, a bobagem, um gozo corpóreo da vida definem então o espectador. E tudo numa certa distância, no impedimento da identificação hipnótica com o que se via em cena. Combinava-se, assim, "a inércia da matéria e os mais finos prazeres" (*idem*). Mas o mais importante está no cultivo da distância. A ironia cômica, por si própria, já se encarregaria disso. Mas o filósofo Adorno alarga o feito para a própria condição da arte: "A arte é", explica, "de modo *a priori*, antes de suas obras, crítica da seriedade animal".[7] A seguinte ironia de Valentin vale por um comentário: "Eu falo para o povo e canto para o povo. Onde começa o povo? O homem, disse alguém, começa com o senhor barão".[8]

Tudo se passa, portanto, no reino da duplicidade. Digamos que a arte de Valentin se move entre o ser e o nada: não adere simplesmente à ordem do real tal como ela se oferece, mas, se se afasta de tal ordem, não é para incidir no vazio insosso, a despeito de intérpretes que procuram aproximar nosso artista do niilismo dadaísta. A observação vale também para a linguagem: se estamos longe da elaboração idealizante, também não chega a verificar-se a dissolução da linguagem encontradiça no teatro do absurdo. Compreende-se, por aí, que o canto de Valentin se fizesse destituído de lances melodiosos, das modulações características do *bel canto*: sem altos e baixos, sua voz explorava uma certa secura, alheia a qualquer tipo de entusiasmo — o cantor inclinava-se, antes, a endossar a voz falada; mais do que cantar, tendia a comentar, a criticar o conteúdo da canção cantada. E o tom da voz se conjugava com a utilização do corpo; se estamos distantes das finuras da mímica, é porque o corpo adquire um peso, uma economia expressiva que coincide com um certo jogo inibitório próprio do cômico. Essa frieza, quase apatia, é justamente o elemento que desencadeia a comicidade. Brecht sentia simpatia por esse comportamento distanciado do artista e de seus músicos: gente que trabalha por dinheiro, e cuida em receber os seus salários com o mínimo de esforço possível.

Esse elenco de indicações mais ou menos confusas e imprecisas pode dar a impressão de ser apenas isto: um conjunto de informações que poderiam estar à disposição de outros possíveis artistas ou do próprio Brecht. Para Brecht, entretanto, trata-se de muito mais — nem é apenas o reconhecimento do estilo singular do próprio Karl Valentin. O que nasce, aqui, é nada menos do que a clara consciência em Brecht de um novo estilo que deverá singularizar um novo tipo de ator. Brecht encontrou em Valentin as premissas básicas, do ponto de vista prático, desse novo tipo de atuação. O mais são desenvolvimentos que surgiram no decurso de encenações consecutivas, e que logo seriam amparadas em balizas por enquanto ainda inexistentes: uma nova concepção da dramaturgia e o inventário do que será o teatro épico. Em função de tais coordenadas ulteriores é que o ator irá poder demarcar melhor a sua técnica, o seu estilo. Mas Karl Valentin é uma origem.

NOTAS

1. A última edição, *Gesammelte Werke* (Munique, 1981), em quatro volumes, é incompleta.
2. Cf. Glasmeier, Michael, *Karl Valentin, Der Komiker und die Künste*, p. 101.
3. Cit. por König, Hannes, e Köhl, Gudrun, *Das Bilderbuch vom Karl Valentim*, s.p.
4. Mais tarde, em 1954, comentando as sua primeiras peças, Brecht lembra a "influência" advinda da freqüentação dos *Herbstplärrer* (*plärrer*: que faz chorar), espécie de parque de diversões que se realizava anualmente, no outono, nos arredores de Augsburgo, que o adolescente Brecht visitava, e no qual se podiam ver peças como *O fuzilamento do anarquista Ferrer em Madri*, ou *Nero contempla o incêndio de Roma*, etc. (VI, 396).
5. *Kabarett*: local noturno, provido de palco, em que o público, enquanto come e bebe, assiste a um espetáculo satírico, cômico, com música e canções, pequenos textos e anedotas. *Bänkelsänger*: cantor em feiras, locais públicos, etc.
6. Glasmeier, Michael, *op. cit.*, pp. 14-5.
7. Cit. por Glasmeier, Michael, *op. cit.*, p. 18.
8. *Idem*, p. 21.

4

NA SELVA DAS CIDADES E OUTRAS PEÇAS (1921 a 1924)

A atividade de Brecht se torna cada vez mais febril, tanto no silêncio de sua mesa de trabalho, escrevendo peças, contos, poesia — a produção teórica é, por esses anos, praticamente nula —, como também, e principalmente, na sua atividade de homem de teatro, envolvido na elaboração e na montagem de diversos projetos. O jovem Brecht começa a ser um nome de peso na vida cultural alemã. Continua a caracterizá-lo uma certa dispersão, a diversidade de seus compromissos, a evolução e o enriquecimento gradual de sua idéias. A impressão que se continua tendo é que estamos como que instalados num laboratório: se tudo se deixa "organizar", ainda que de modo bastante inciente, pela caça à clareza dos conceitos, a única atitude que não encontra a menor guarida no inquieto jovem está na concessão ao que se pretende dotado de uma estabilidade definitiva.

Sobretudo sob a influência de Karl Valentin, Brecht escreve (mas não publica) quatro breves textos: *O casamento* (encenado em fins de 1926, em Frankfurt, sem sucesso), *O mendigo* ou *O cão morto*, *Ele exorcisa um demônio* e *Lux in Tenebris* (parece que esses textos começaram a ser escritos já em 1919). É facil, mas um pouco fácil demais, aproximar essas peças breves do teatro do absurdo, à maneira de um Ionesco.[1] A aproximação sem dúvida pode ser feita, seja pela ênfase emprestada ao elemento grotesco, seja pela exacerbação com que tudo é conduzido. Entretanto, não se deve esquecer o caráter de crítica social que define essas peças; com exceção de *O mendigo*, a inserção social das outras três é imediata. Brecht não cultiva aqui o absurdo pelo absurdo, embora a dimensão do absurdo certamente esteja presente, e de modo acentuado. Mas o fundo dos textos não abandona o plano do realismo social. Mesmo *O mendigo* põe em ridículo o poder do rei, contraposto à preferência do mendigo pelo cachorro morto (Valentin gostava de contracenar com Bobsi, seu cachorro vira-lata). As outras três ridicularizariam o mundo pequeno-burguês. A peça que mais se aproxima de Valentin é sem dúvida *Ele exorcisa um demônio*. E um exemplo da consciência formal com que Brecht persegue o seu tratamento da linguagem é *O casamento*; ele não faz a menor concessão aos padrões da linguagem culta, e mantém-se totalmente alheio também, em qualquer nível, à "coerência" da linguagem naturalista: Brecht busca a especificidade da linguagem popular.

Em 1921-22, Brecht trabalha num texto mais pretensioso, *Na selva das cidades*, no qual ainda se percebe a presença de um forte clima de absurdo; a peça mostra uma situação considerada em si mesma, e o tema é anunciado no prólogo da seguinte maneira:

> Estamos em Chicago, em 1912. Vereis a luta inexplicável entre dois homens e assistireis à decadência de uma família vinda da região das savanas para a selva das grandes cidades. Não deveis quebrar a cabeça sobre os motivos dessa luta; melhor é participar dos riscos de tal situação humana, julgar sem tomar partido o método dos adversários, e reservar seu interesse para o final.

A aparente gratuidade permite que se pressinta, já nesse texto, a problemática da luta de classes.

Brecht contrapõe dois personagens, Garga, um empregado, e Schlink, um rico madeireiro. À maneira de uma luta de boxe, são onze cenas que exibem onze lutas sucessivas. E o que se evidencia nessa seqüência é que qualquer expediente vale desde que se alcance a dominação de um pelo outro. Mas o combate se revela estéril, e a peça se perde em contradições insuperáveis. Há um diálogo final que esclarece bastante bem a situação:

> Schlink: Agora, tudo termina na baixeza. Você não compreendeu do que se tratava. Você queria apenas a minha morte. Mas eu, eu queria o combate. O que me interessava não era o elemento físico, mas o combate espiritual. Garga: Mas o combate espiritual não existe. O que importa não é nem mesmo ser o mais forte, mas sobreviver.

Na verdade, o interesse de Schlink por Garga nada tem de espiritual, e Garga vence simplesmente porque é o mais jovem. Na luta, entretanto, tudo perdem. O *round* final deságua no reconhecimento definitivo da solidão. Assim, o grande desfecho não chega a acontecer.

Mais tarde, Brecht, ao comentar as suas primeiras peças, refere-se, em primeiro lugar, como motivação que o levou a escrever *Na selva das cidades*, a uma má apresentação de *Os bandidos*, de Schiller — tão ruim que o que sobrava era apenas a exibição de uma luta "exterior, selvática, destruidora". Em segundo lugar, diz de seu interesse pelo esporte, a partir de 1920, em especial pelo boxe. Em terceiro lugar, Brecht afirma que na época tinha na cabeça uma estranha concepção da história: ela seria composta por episódios que se renovam sem cessar, e que podem ser observados em diferentes lugares do planeta. Mas o fundamental está no seguinte passo: "A nova peça deveria mostrar uma 'luta em si', uma luta sem outra causa além do prazer da própria luta com a única finalidade de estabelecer qual é o 'melhor homem'" (VI, 394-5).

Essa idéia de transmitir o prazer da luta pela luta, como num espetáculo esportivo, acabou revelando-se na prática impossível. E Brecht lembra que já naquele tempo, quando elaborava os primeiros projetos do texto, notava as dificuldades de levar a cabo semelhante projeto: "Tratava-se sempre mais de uma peça sobre a dificuldade de mostrar uma luta desse tipo" (VI, 395). Portanto, cada cena quer mostrar tão-somente uma luta em si, sempre antecedida de um cartaz: "Manhã de 8 de agosto de 1912", ou: "Tarde de 22 de agosto, antes das 7 horas". A fragmentação das cenas se torna tão forte que os lutadores não se podem encontrar sequer como inimigos, o que transforma tudo num puro *Schattenboxen*, um boxe de sombras, ou seja, num treino de boxeador que se exercita sem companheiro, ou com um companheiro simplesmente imaginado. O resultado não consegue, portanto, corresponder às intenções brechtianas. Daí, com certeza, o escasso sucesso que sempre perseguiu esse texto. Em boa medida, o fracasso se deixa explicar por razões às quais o Brecht maduro não voltaria a se referir — o que de forma alguma deve levar à desconsideração das "experiências" do jovem Brecht: a esta altura da análise, o que mais interessa está justamente na evolução das idéias estéticas de Brecht.

Ora, num texto escrito por volta de 1930, intitulado *O espaço sociológico do teatro burguês*, lê-se o seguinte:

> A peça *Na selva das cidades*, que é crítica em seu próprio conteúdo, tinha a tarefa formal de organizar o teatro (isto é, de transformá-lo). E o teatro não deveria ser transformado apenas durante o tempo de uma noite de teatro, em que se assiste a *Na selva das cidades*, e sim deveria ser transformado de modo definitivo e para todas as peças (e também para as peças deste teatro)! Valia como concreto em todo teatro vigente apenas o conteúdo gestual. Nem se tratava tanto de inventar novos gestos, mas de descobrir a gestualidade em si mesma; não tanto criar temas, e sim organizá-los (I, 240-1).

O que se torna sempre mais claro nas concepções do jovem Brecht é a necessidade de reformular a própria idéia do teatro, não só pela transformação do espetáculo, mas do fenômeno teatral considerado em sua globalidade. E o primeiro "lugar" visualizado por Brecht nessa tarefa está na experiência do esporte, tema ao qual voltarei logo. Antes, duas palavras sobre a montagem de *Eduardo II*, de Marlowe.

Interessa-me ressaltar aqui apenas um aspecto. É que o trabalho de Brecht com o texto de Marlowe, realizado juntamente com o seu amigo Feuchtwanger, prende-se a uma diretiva fundamentalmente formal. Ligado por contrato, na condição de *Dramaturg*, a um teatro de Munique do qual recebia ajuda e que o obrigara a montar o *Macbeth*, de Shakespeare, Brecht terminou optando pela *Vida de Eduardo II da Inglaterra*. Desse modo, quase forçado, Brecht se pôs a trabalhar na adaptação de um texto elisabetano. O gosto da empreitada terminou fazendo desse cometimento apenas o ato inaugural de um tipo de atividade (que chamará de "cópia"), à qual nosso poeta vai dedicar-se por toda a vida; isso, a ponto de se colocar com tal tipo de trabalho questões extremamente pertinentes, e das quais só me poderei ocupar mais adiante. Por ora, baste chamar atenção para o interesse formalista de Brecht na transformação do texto clássico inglês. Adaptação necessária? Sim, segundo Brecht, porque ele queria montar Marlowe, mas Marlowe, assim como vinha sendo transmitido, "não era suficiente" (II, 41-2). E o remédio para tal insuficiência Brecht o vê somente na manipulação formal do texto e do espetáculo.

Brecht toma consciência, por conseguinte, dos processos formais que precisam ser elaborados. Marlowe constitui a sua primeira experiência com o teatro elisabetano, ou seja, no caso, com uma peça "histórica"; com isso, familiariza-se com a chamada "forma aberta", não-aristotélica, na construção do texto. E a conseqüência básica dessa nova visão está no trabalho com as cenas: cada cena deve ser elaborada como um todo provido de certa independência. O importante, em decorrência, está naquilo que se faz dentro de cada cena. Vista negativamente, a preocupação de Brecht está em superar a tradição de montar Shakespeare, "o estilo monumental gessado" (VI, 398). Para consegui-lo, as cenas devem receber um novo tratamento. Jehring, num diálogo com Brecht, parece ter sintetizado muito bem os resultados:

> Numa época em que a grandeza do indivíduo tornou-se problemática, o recurso aos pedestais já de nada serve. O conceito de grandeza deve ser substituído por outro. E nisso, Brecht, você se antecipou, colocando, no lugar da grandeza, a distância. Este é o seu feito histórico-teatral. E essa mudança aconteceu justamente com a montagem da *Vida de Eduardo II da Inglaterra*, em Munique. Aqui você criou um exemplo de que se pode reescrever como drama a velha obra de Marlowe; o drama é aproximado através de seu distanciamento, tornando-o frio. Você não diminuiu a dimensão das pessoas. Não atomizou as figuras. Distanciou-as. Roubou do ator a sentimentalidade que se insinua temperamentalmente na intimidade dos personagens. Você exigia justeza objetiva em relação aos acontecimentos. Você pedia gestos simples. Forçava os atores a falar de modo claro e suave. Nenhum sentimentalismo era permitido. Isso tudo resultou no estilo objetivo, no estilo épico (I, 152).

A chave de todo trabalho de Brecht está na palavra distância (logo mais, ele falará também em "separação"): distância entre o espectador e o palco, entre o ator e o personagem. Que Jehring utilize a expressão "teatro épico", justifica-se por duas razões. A primeira, mais exterior, é que ela estava em moda, representava uma novidade introduzida por Piscator e que começava a contagiar Brecht. E a outra está precisamente no fato de que Brecht toma consciência cada vez mais clara dos recursos necessários para que se codificasse aquilo que logo mais seria assumido por ele como definidor do teatro épico. É significativo dessa fase de Brecht que essa sua consciência se desdobre precipuamente através da pesquisa formal.

NOTA

1. Kersting põe em relação o texto "maior" desses anos, *Na selva das cidades*, com Adamov e Ionesco. Mas o parentesco parece ser muito maior com os textos citados (Kersting, Marianne, *Das epische Theater*, pp. 68 e 136).

5

A LINGUAGEM DO ESPORTE

A urgência está toda aqui: descobrir para o teatro uma nova forma. Do jeito que as coisas vão, o teatro está destinado ao fracasso: foge-lhe a criatividade, a tradição torna-o maçante, o público desaparece. É isso mesmo: o público desaparece — e vai aonde? A grande atração da época, que corresponderia hoje ao sucesso do nosso futebol, era a luta de boxe. Pois o público acorre a este novo endereço, e concentra-se em torno da arena de esportes. A fuga do público para tais paragens mostra-se incontornável? Tudo indica que sim.

Mas é por aí que se deve procurar uma saída para a marginalização do teatro: ele deve aproximar-se do esporte. Não se trata tão-somente de conquistar para o teatro aquele público debandado por uma bem arquitetada publicidade; nem de montar espetáculos em um campo de futebol. O que se quer agora é mudar a própria natureza do teatro, e de tal sorte que ele se aproxime dessa realidade maior, em tudo convincente, que é o público de esportes. Em artigo publicado em fins de 1936 em um jornal berlinense, Brecht começa com uma frase que vale por uma bandeira: "Nossa esperança está no público do esporte" (I, 60). A questão pode parecer secundária, ou equivocada dentro do contexto geral do pensamento brechtiano; seria apenas mais uma experiência, e que teria encontrado em *Na selva das cidades* a sua comprovação e também o seu epitáfio definitivo. Tal ponto de vista deixar-se-ia justificar por um certo tipo de crítica, digamos oficiosa, como, por exemplo, a de Schumacher,[1] que não se dispõe sequer a examinar o tema. Deve-se discordar. Deve-se discordar por princípio desse tipo de crítica que se deixa pautar por uma estética normativa, qualquer que seja ela, e que descarta tudo o que não se encaixa em seus padrões. Tentarei mostrar que a questão do esporte é importante em si mesma, e que, além disso, ela se insere em coordenadas que estão muito mais presentes nas idéias gerais de Brecht do que deixa supor a simples constatação curiosa. O entusiasmo de Brecht pelo esporte deve ser elucidado, inicialmente, em função de duas questões preliminares. A primeira quer saber qual é o diagnóstico de Brecht sobre a situação do teatro de seu tempo — questão esta instantemente atuante nos escritos de juventude do dramaturgo. E a segunda pergunta, em nada ociosa, quer saber a qual esporte Brecht se refere, ou melhor: o que o nosso poeta entende por esporte.

No primeiro tema, Brecht é incisivo: está tudo mais ou menos errado, as engrenagens do teatro simplesmente já não funcionam. Brecht se defende: quando uma pessoa mais velha escreve sobre o nosso trabalho de jovens, logo percebemos que ela sabe que somos jovens. Mas nós, jovens, onde percebemos que essa pessoa é velha? Na observação de que o trabalho dos mais velhos não lhes dá prazer. E esclareça-se logo que o prazer com o sucesso não é a mesma coisa que o prazer no trabalho. Donde, por exemplo, a contraposição em tudo suspeita entre o prazer e a seriedade (I, 60). Ao pôr a tônica no prazer, na diversão (*Spass*), abrem-se os caminhos brechtianos para o esporte, e isso já em nome de um princípio geral: "Nenhum homem que não sente prazer em sua ocupação pode esperar dar prazer a qualquer outra pessoa" (I, 63). Acontece que tal parece ser a situação do teatro atual: os atores não se sentem muito bem em sua pele: como "responder" a um público apático? Veja-se o contraste com o público de uma arena de esportes; estas "panelas de cimento" comportam "quinze mil pessoas de todas as classes e com todos os perfis, o público mais inteligente e o mais correto do mundo" (I, 60). Público, diga-se, que paga bem, e sabe o que vai receber em troca, tudo segundo as leis da oferta e da procura. Tais leis, no entanto, no teatro, já nem conseguem funcionar — o certo se faz incerto. Brecht serve-se aqui de critérios não de todo transparentes: sua maneira de falar insinua que estaria acontecendo na época esse mal que sói acometer o teatro com regular periodicidade já faz algum tempo — por alguma razão, o teatro dá mostras de decadência. Em verdade, porém, Brecht desaprova quase tudo o que se fazia no diversificado, rico e inventivo teatro alemão da época. Entretanto, o confronto entre o público da arena de esportes e o do teatro, ao nível dos respectivos estilos, não deixa de ter certa procedência: de onde advêm as duas necessidades?

Seja como for, e ainda que pareça um exagero temer a "concorrência" dos estádios esportivos, o ator vive na ansiedade da ausência de público. O público, aliás, já nem existe direito: nem se faz mais teatro para homens, só para mulheres, chega a dizer Brecht. E como o público é sempre o mesmo ao longo dos anos, o teatro abre as suas portas unicamente para mulheres velhas (I, 70). Os comentários de Brecht são ora pertinentes, ora fáceis, ora caricatos, sempre rápidos e incisivos, freqüentemente parciais e, sobretudo, abundantes. Explica-se: é que a urgência de Brecht tem uma proposta concreta a fazer. Se o público se aborrece e nem sabe mais muito bem por que visita o teatro, não cabe daí inferir que já não exista público: significa apenas que o público está em outro lugar, precisamente no estádio de esportes — Brecht gosta de falar em palácio de esportes (*Sportpalast*).

É em tal contexto que, de modo um tanto impreciso e tateante, começam a surgir as sementes de algumas novas idéias. Por que não assemelhar, por exemplo, o trabalho do ator às maneiras do lutador de boxe: sua "elegância e leveza, o estilo seco e objetivo" (I, 63-4)? São as lições de Karl Valentin que se enriquecem. O próprio lugar do teatro deve ser metamorfoseado; sobre o espaço cênico, escreve Brecht: "O teatro enquanto teatro deve ser revestido de uma realidade fascinante, daquela que ostenta o palácio de esportes, no qual se luta boxe. O melhor está em mostrar a maquinaria, o jogo de refletores, o urdimento" (I, 219). O espaço cênico deve ser, pois, assumido como tal, postula Brecht, sem dispor ainda das exigentes idéias sobre o despojamento do palco que defenderá mais tarde.

A qual esporte Brecht se refere? Já sabemos: ao boxe. Tento precisar a idéia. Persegue-se essencialmente uma modalidade de estilo, espécie de modelo, supostamente consentâneo com a sensibilidade do público daqueles anos. Desde o início da década Brecht se afeiçoara ao boxe, freqüentando os estádios. E, em 1925, já instalado em Berlim, entra em contato com a "bibliografia" essencial para que se entendam as suas idéias sobre o esporte: a amizade com um dos campeões alemães da época, o boxeador Paul Samson-Koerner. Numa entrevista a um jornal literário, em meados de 1926, Brecht declara ao jornalista que trabalha no momento em uma biografia de Samson-Koerner, seguindo para isso o método mais simples: "deixo-o contar a sua vida". O que encanta Brecht no atleta é "o charme plástico" e "objetivo" do seu estilo; é a parte gestual que interessa o poeta: "inimitável" o modo como o atleta enfia no bolso de seu colete um simples bilhete de trem; não espanta, por isso, que ele seja um ator de cinema digno de nota (II, 270).

Essa elegância objetiva, que faz o punho investir de modo certo no lugar certo com uma economia exata deve reestruturar também o comportamento do público. No estádio, a postura do público se modifica, ela se torna por assim dizer científica. O público que segue os gestos que se exibem numa arena de esportes e o olhar mudo do freqüentador dos planetários, por exemplo, apresentam muito em comum; em ambos encontram-se pessoas que endossam uma atitude controlada, de calma atenção, ainda que inquieta, de olhar ponderado, ainda que nervoso — no fundo, a mesma postura que leva nossos técnicos e cientistas às suas descobertas e invenções (I, 256). O que Brecht quer dizer é que a participação do público, por intensa que seja, não deve jamais prejudicar a frieza do olhar. Assim como para o juiz do jogo, todo expectador de esportes sabe com quem está a vantagem e prende-se atento a qualquer tipo de transgressão das regras do jogo (II, 22). O ideal brechtiano é que o público de teatro se aproxime desse público de esportes: todo mundo deve ser um especialista. Isto é: que a cabeça quente do entusiasmo não leve jamais a perturbar a cabeça fria de quem julga todo o tempo (II, 91). A rigor, o esporte não tem sentido, não programa nenhuma finalidade além daquilo que se vê; o bom e o mau — cientificismo puro — são determinados exclusivamente pelas regras do jogo; tudo é radicalmente amoral e radicalmente passional. E é obvio para o nosso poeta que o teatro deve acompanhar a transparência exigida por esse novo espírito crítico aliado, numa aparente contradição, a um entusiasmo que chega a cair em desvario. Mas para Brecht o importante parece estar nessa clareza do olhar que reclama que o mundo possa ser visto, e que se coíba tudo que alimente a ilusão. Com um bem prático exemplo:

> Ninguém esperaria que, numa apresentação esportiva, como uma luta de boxe, se escondessem os focos de luz. Por mais que as apresentações do novo teatro se possam distinguir das esportivas, as teatrais não se distinguem das esportivas naquele ponto considerado necessário pelo velho teatro, que escondia as fontes de luz (III, 241).

Portanto, pela luz abre-se o espaço de uma possível nova pedagogia, em torno da residência no olhar.

Portanto, a analogia com o esporte esconde uma opção radical sobre a própra natureza do teatro — opção urgente para um teatro estimado em situação de crise. E opção que vai, em verdade, muito mais longe do que permitem aferir as nem tão copiosas declarações de Brecht sobre o assunto. Procuro a seguir alargar os horizontes da questão, mesmo porque os seus pressupostos estarão presentes, como veremos, em outros momentos essenciais da estética brechtiana. E, nisso tudo, o próprio Brecht se encarrega de nos fornecer uma pista exata.

Num pequeno texto, escrito possivelmente em meados de 1926, Brecht escreve o seguinte:

> A crise que domina o teatro contemporâneo e que, segundo a opinião da maioria, deriva da decadência do Ocidente deixa alguns de nós, jovens dramaturgos, plenos de uma silenciosa esperança. (...) Não cremos que o Ocidente venha a desaparecer ainda no curso deste inverno (I, 67).

A pista é esta: a decadência do Ocidente. É que Oswald Spengler publicara uma extensa obra em dois volumes (o primeiro apareceu em 1918 e o segundo, em 1921) precisamente com aquele título: *Der Untergang des Abendlandes*. São mais de mil e duzentas páginas, transbordantes de uma erudição, de uma riqueza de informações raramente vistas. E mais: um livro que interpreta a cultura humana, em especial a do Ocidente, e procura explicar por que toda cultura está fatalmente destinada à sua própria extinção. Os marcos interpretativos derivam da biologia: a cultura nasce, se desenvolve, atinge a sua maturidade e entra em decadência, num processo irreversível. Obra bem escrita, em estilo até fascinante, despojada de veleidades técnicas ou terminológicas — filosoficamente um tanto marginal —, ela transmite ao leitor a sensação de que ele possui a chave para entender os caminhos da história, e para saber como ele mesmo está situado dentro desta nossa andança no tempo. O resultado só poderia ter sido um sucesso privilegiado e obrigatório, que, de resto, prolonga-se ainda em nossos dias. Com o decorrer dos anos tornou-se até fácil criticar o monumento de Spengler, e as margens de suas páginas deixam-se encher de anotações de toda ordem. Mas nada conseguiu ofuscar a influência do livro; ele fez escola: Arnold Toynbee, autor deste outro monumento que é *A Study of History*, foi seu discípulo e continuador. O fascínio estriba-se principalmente na tese fundamental do livro, centrada já no seu título: a decadência. Desde então, vem funcionando como uma espécie de evangelho negativo, talvez o mais grave e insidioso de todos, porque inscrito no próprio corpo do Ocidente. E tese sempre reavivada: a distinção entre moderno e pós-moderno, que vem alimentando tantos ensaios e tantas discussões, não vai muito além das teses spenglerianas, a elas tudo deve, mormente a distinção entre cultura e civilização.

Claro que o jovem Brecht, já com convicções a esta altura que poderiam ser ditas pré-marxistas, deveria considerar decadente — e não sem razão — a própria idéia de decadência. Ao menos à primeira vista, a decadência do teatro tal como diagnosticada por Brecht nada apresenta de comum com a sinfônica decadência spengleriana. Seja como for, ao menos para a sua pequena decadência, Brecht oferece uma solução superadora, que já sabemos qual é. Mas a pergunta não deixa de ser curiosa: será que Brecht leu o na época tão badalado livro de Spengler? Possivelmente não. (Entrementes, seria necessária uma investigação para saber o que Brecht realmente leu.) A não leitura, porém, não significa que nosso dramaturgo desconhecesse a obra, ou ao menos algumas das idéias nela expostas. A multidão de teses que se sucedem nesse livro, o acervo de intuições freqüentemente provocativas que oferece ao leitor, e tudo esclarecido a partir de um punhado de linhas mestras, fazia de suas exposições não somente leitura estimulante, mas também objeto necessário de discussão. E é impossível que delas Brecht não participasse. De qualquer forma, a questão que quero discutir nem depende tanto disso; depende, sim, da atualidade do tema: o que é em nosso tempo o esporte?

Spengler se ocupa escassamente do tema, quase com desleixo — o suficiente, contudo, para não ser esquecido nem mesmo pelo leitor pouco atento. Já na Introdução, capítulo 12, subordinado à pergunta *"o que é civilização?,*[2] entre os muitos

exemplos que o autor fornece para distinguir entre cultura e civilização, está o esporte. Por cultura, convém lembrar, Spengler entende a atividade criativa de uma sociedade em sua expressão mais elevada; assim, a Grécia clássica elaborou cultura, desenvolvendo as formas do pensamento e da arte à perfeição que se sabe. Já a civilização não apresenta tal nível de criatividade; na Roma imperial, o pensamento e a arte se tornam pequenos, tomando relevo, em contrapartida, as figuras do engenheiro, do soldado, do jurista, ou seja, o homem prático, voltado para a realização efetiva do poder. Em outras palavras: na temerária explicação spengleriana, a "teoria" grega se transforma em "prática" romana; se a cultura cria, o homem civilizado aplica a criação, o que leva Spengler a falar em "esterilidade do homem civilizado".[3] Ou por outra: a civilização seria apenas a decadência daquilo que foi criado. Em tempos recentes, homens como Kant e Goethe são expoentes culturais — eles defendem uma idéia do homem. Mas com a revolução burguesa e tecnológica é a civilização que entra em cena, o engenheiro decide a composição da paisagem.

O esquema se aplica também ao esporte. A *palaistra* (lugar em que se fazia ginástica) helênica cede o seu lugar ao circo romano, ao espetáculo. Nos tempos modernos, a ginástica, o torneio, dão lugar ao esporte.[4] Para atender às preferências de Brecht: o boxe só se desenvolve a partir do início deste século; antes, havia a luta, e, do ponto de vista do espetáculo, a luta se aproximava da exibição nas feiras.[5] Mas em 1909, em Paris, o boxeador Georges Carpentier assina o seu primeiro contrato profissional e, já antes disso, a profissionalização surge nos Estados Unidos, "convertendo-se numa verdadeira indústria".[6] A partir desses dados pode-se entender a distinção que faz Spengler, no segundo volume de sua obra, no capítulo em que discute essa manifestação típica da civilização que é a *Weltstadt* (a cidade cosmopolita, a grande metrópole), entre jogo e esporte — aqui também apenas de passagem, sem entrar numa justificação estrita do tema.[7] Mas percebe-se logo: o esporte não passa da decadência do jogo.

Assim como o homem civilizado, o esporte persegue fatalmente o seu processo de auto-esterilização. O jogo, como veremos, apresenta uma dimensão que alcança a integração do homem no cosmo, ao passo que o esporte incide progressivamente no abstrato, num processo crescente de autodestruição. A dimensão maior do jogo se perde, e o homem se vê reduzido, com o esporte, à sua dimensão puramente física. Toda a crendice atual em torno da acepção ingênua e popular do esporte termina revelando sua falsidade; pense-se no sempre repetido provérbio antigo: *mens sana in corpore sano*: hoje, o esporte já não oferece nenhum esteio à formação moral ou cívica do indivíduo, e acaba incidindo no narcisismo estéril, quando não "progride" para o comercialismo. De outro lado, a palavra esporte tende a extravasar os seus limites, descaracterizando-se. Já Huizinga, em seu clássico livro de 1933, *Homo Ludens*, chama a atenção para esse deslocamento: a competição esportiva passa a ser aplicada igualmente a outros ramos da atividade social; a palavra recorde, por exemplo, caracteriza agora também os feitos da indústria e do comércio.[8]

Já antes de Huizinga, Brecht se havia ocupado do problema desse alargamento, e numa perspectiva que nada (ou tudo) tem a ver com o que está sendo aqui examinado. O teatro, sem dúvida, não pode assimilar o esporte enquanto conteúdo; este seria, para a cena, no máximo, um tema entre outros. Mas a preocupação de Brecht se concentra na questão forma — é a "forma" do esporte que deveria ser assimilada pelo teatro. Mas mesmo aí a limitação se faz sentir, e parece que Brecht se deu conta do problema, porque ele quer saber quais temas podem assumir a forma do esporte no teatro; é assim, por exemplo, que constata: "Há hoje catástrofes cujo motivo é vivenciado como esporte, ainda que não possa ser rotulado como tal". Brecht acha que a peça *Na selva das cidades* mostra um tipo de paixão, justamente o esporte, que pode ser posto ao lado de outros tipos de paixão explorados pelo teatro. E Brecht insiste em inventariar "motivos de luta": "o interesse pelas mulheres, os meios de produção, objetos de exploração" (II, 68-9). A questão toda está em tornar temas "puros", para que não lhes aconteça o que se viu com *Na selva das cidades*: a pretensa amoralidade do jogo deu lugar à constatação da indignidade em face do nada moral.

Outro aspecto fundamental do tema: é que o esporte se insere totalmente dentro do âmbito da dicotomia sujeito-objeto — assunto este que vai bem além das análises de Spengler e Brecht. Entre nós, um estádio de futebol define um exemplo perfeito dessa preeminência que adquire no esporte a dicotomia sujeito-objeto. Aliás, tal tipo de estádio constituiria para Spengler um prato de primeira: são dezenas de milhares de pessoas à beira, por assim dizer, da histeria coletiva e vinte e dois indivíduos amestrados para alcançar um máximo de rendimento durante doze, talvez quinze anos de suas vidas. Nesse deslocamento generalizado, qual o lugar do esporte? Ou será essa a verdade última do esporte na acepção da decadência spengleriana? Para esclarecer o tema apontado, o da dicotomia sujeito-objeto e sua incidência no esporte e, por extensão, no teatro, detenho-me preliminarmente no conceito de jogo.

É bem conhecida a asserção de Schiller: "O homem só é inteiramente homem quando joga". Como a frase, qualquer que seja a interpretação que se lhe dê, não pode ser aplicada aos nossos atletas contemporâneos, abre um espaço que deve ser pensado. Tanto quanto vejo, foi Spengler o primeiro a estabelecer a distinção entre jogo e esporte, logo retomada por Huizinga (que, estranhamente, nem ao menos cita Spengler). Depois, aos poucos, a bibliografia foi se enriquecendo, sobretudo no que concerne ao jogo. Fico no essencial e tento demarcar algumas características do jogo, mas apenas na medida em que interessam ao nosso tema: Brecht, o esporte e o teatro. E o interesse maior da análise está em bem situar a posição de Brecht em face do teatro em geral.

Todo jogo caracteriza uma forma de ação, que se distingue claramente do sentido usual do termo. Porquanto, no jogo, a ação vale por si mesma, forma uma totalidade que se basta e encontra em si própria o seu ponto de partida e a sua conclusão. Essa totalidade nada tem a ver com os processos naturais e seus determinismos. Parece que Huizinga força um pouco essa situação quando, apoiado nisso, insiste na idéia de liberdade.[9] Se é bem verdade que não há um determinismo natural no jogo, por outro lado, todo jogo inventa as suas próprias regras; evidentemente, são regras convencionais, um determinismo convencionado, que vale para tal jogo e de tal maneira que de sua vigência vai depender a própria existência do jogo. Se liberdade há, ela só pode ser exercida a partir da aceitação dessa forma de determinismo, assumida livremente como necessária pelos participantes do jogo. E claro também é que tudo se embasa numa escala considerável de motivações, que não exclui — muito ao contrário — as de ordem instintiva. O jogo forma, por conseguinte, a sua própria realidade, e para ingressar no mundo do jogo o homem deve abandonar o mundo em que normalmente se desenrola a existência humana. Cabe mesmo dizer que o jogo como tal pertence sem dúvida à condição humana, mas, admitindo o fato, acrescente-se imediatamente que tudo nele se estabelece a partir da esfera do convencional; não são apenas as regras do jogo que são convencionais, pois, antes disso e fundamentando isso, a própria existência do jogo é convencional: vamos ou não jogar? Isto é: aceitamos ou não tal convenção? Tudo o que foi dito até aqui, ao que parece, vale não somente para o jogo mas também para o esporte. E pode-se avançar que Brecht estaria de acordo com o formalismo convencional do jogo e do esporte; evidentemente, as coisas tomariam uma feição peculiar a partir das posições do próprio Brecht. Mas, até este ponto da análise, não se percebe por que tais posições deveriam ser incompatíveis com o jogo.

Outro ponto: a unidade que é o jogo prende-se à ação de indivíduos. E acontece que também essa ação se destaca do sentido usual da ação; ela não se prende propriamente, como acontece no cotidiano, a uma "história", nem encontra na história a sua motivação básica. A ação do jogo se deixa determinar por coordenadas outras — duas ou três: uma ligada ao passado, aceita como um *a priori*, espécie de incondicionado absoluto, que é o conjunto de regras convencionado; outra orienta-se para o futuro, acaba sendo um resultado *a posteriori* que se nutre da incerteza, da sorte, das chances. E entre essas duas dimensões situa-se a tensão que governa a ação do jogador; a tensão é a alma do jogo. Suspensa a tensão, seja qual for o motivo — fracasso ou vitória, ou simples desinteresse — é o próprio sentido do jogo que desaparece ou, ao menos, desfalece. Neste ponto também não se percebe a razão de uma possível discordância de Brecht, como também não se vêem discrepâncias dignas de nota entre jogo e esporte. O mal de *Na selva das cidades* é que não chega a haver tensão.

Um terceiro ponto: Ernesto Grassi chama a atenção para o fato de que, além de afetar a esfera humana, o jogo alcança também a das situações e mesmo a das coisas.[10] Situações e objetos encaixam-se de saída em um sentido globalizante que deriva do jogo. A situação pertence ao jogo e deve ser decidida em termos de jogo; e o jogo decide também sobre a própria presença de objetos. No teatro, a partir da montagem do texto de Marlowe, Brecht

dá atenção a essa presença como que outra do objeto-texto e da situação. Desse modo, o jogo consegue metamorfosear tudo que se insere em sua órbita.

Em quarto lugar, surge a questão do espaço e do tempo. Os intérpretes chamam a atenção para o fato de que espaço e tempo também passam por uma transformação, mas com um adendo em tudo significativo e complicador do nosso tema: é que a transformação não atinge apenas o espaço e o tempo destinados especificamente ao jogo. Leia-se o que escreve Huizinga sobre o espaço:

> Todo jogo se move dentro de seu espaço de jogo, de seu lugar de jogo, que foi demarcado antecipadamente enquanto material ou ideal, com intenção ou como algo natural. Como, do ponto de vista formal, não há diferença entre um jogo e uma ação sagrada, ou seja, como a ação sagrada obedece às mesmas formas que o jogo, assim também, formalmente, o lugar sagrado não se distingue do lugar do jogo. A arena, a mesa de jogo, o círculo sagrado, o templo, o palco, a tela de cinema, o tribunal são, segundo a sua forma e a sua função, lugares de jogo, isto é, solo sagrado, domínio separado, cercado, consagrado, para os quais valem regras específicas. São mundos temporários dentro do mundo usual, que servem para a realização de uma ação completa em si mesma.[11]

E o autor lembra ainda que esse espaço inaugura uma ordem que lhe é específica, além de associar-se a uma certa tendência ao belo, ligando-se à esfera da estética — por aí se explica a presença, no jogo, do ritmo e da harmonia. O que vem de ser dito elucida também a questão do tempo, que acompanha em tudo a transmutação verificável em relação ao espaço. A continuidade do tempo usual é suspensa, abrindo-se a instauração de um novo ritmo; o presente é transfigurado, adquire uma dimensão nova. Disso segue-se uma última e essencial característica de todo jogo, a repetibilidade: o jogo pode ser repetido, ou retomado, ele passa a integrar o acervo cultural de uma comunidade. O problema agora é — para entender melhor Brecht — voltar à distinção entre jogo e esporte.

Há, digamos, um jogo-jogo e um jogo-sagrado, ou um jogo referencial; e se em ambos a estrutura formal de espaço e tempo é a mesma, já não dá para esconder (só dá para pôr "entre parênteses") que a transformação do espaço e do tempo alberga —

como acontece com o exemplo do sagrado — uma realidade outra, um referencial que parece implodir a suficiência das estruturas lúdicas. Por isso mesmo, a discussão do referencial torna-se inevitável. Ou por outra: o jogo e o esporte apresentam a mesma estrutura formal. Acontece que, no esporte, considerado em sua pureza, a análise formal é suficiente, e nem interessa saber se tais estruturas coincidem com outras alheias ao mundo do esporte: o esporte é abstrato em si mesmo, é o reino do separado, é a luta pela luta. Já o jogo revela outro conteúdo: aqui, a análise formal apresenta sem dúvida os seus méritos, ao pôr à mostra uma certa estrutura. Mas no caso do jogo, a análise formal revela-se insuficiente e não pode dar conta do recado; o mínimo que se pode dizer é que a análise formal deve ser secundada por análises de tipo referencial (que se abrem num amplo leque de possibilidades), sob pena de se perder até mesmo o sentido do jogo. E é então que se vê crescerem as diferenças entre o esporte e o jogo — e isso, ao nível do referencial. Começo, com Brecht, pelo referencial originário do teatro.

Falando em algum lugar sobre a origem religiosa do teatro, Brecht constata o fato, mas apressa-se a acrescentar: sim, mas apenas a origem. Observação correta desde que se lhe faça mais um acrescimento: é que aquela origem apresenta quase a extensão da própria história do teatro. As coisas se modificam apenas (e já que os espanhóis do Século de Ouro permanecem freqüentemente caudatários dos temas medievais) com o teatro elisabetano. Antes, mesmo uma festa como o carnaval continuava ostentando essência religiosa, ainda que com sentido invertido e por causa do sentido invertido. Tão-só a partir dos elisabetanos é que o teatro perde esse seu referencial religioso; ou então, a temática religiosa, sempre mais escassa no avanço do tempo, quando se faz presente só pode ser considerada independentemente de qualquer “essência”, como um tema possível ou acessório, um entre outros. Repito o que já foi analisado: as expressões mais altas do teatro antigo, tanto a tragédia grega quanto os mistérios medievais, permanecem mais próximas do ofício religioso, de uma postura fundamentalmente litúrgica, do que propriamente teatral — teatral, no caso, quer dizer: com o advento da burguesia esvai-se aquela essência religiosa e transmuta-se a própria natureza do teatro. Assim, o teatro, tal como nós o entendemos hoje, revela-se um fenômeno muito recente na história da humanidade — o que pode parecer exceção deve ser examinado com cuidado. É que o advento da burguesia oferece esta outra novidade maior: ela inaugura uma cultura destituída de deuses, ou, ao menos, que acompanha de modo acelerado o seu desaparecimento.

Ora, a evolução do jogo conhece um desenvolvimento paralelo. Disse acima que, ao que tudo indica, as características formais do jogo e as do esporte coincidem. Mas onde estão as diferenças? De saída, percebe-se ao menos um ponto no qual o jogo se afasta do esporte. É que neste último — tomado como produto da civilização na acepção spengleriana da palavra — não existe o menor vestígio do elemento sagrado, a menor possibilidade de manipulação religiosa que lhe seja intrínseca; a constatação pode ser estendida a todos os referenciais possíveis. Vimos que o espaço e o tempo, considerados do ponto de vista formal, coincidem no jogo e no esporte. Mas acontece que aquela estrutura puramente formal, se resolve a questão do esporte, não é suficiente para dar conta do problema no caso do jogo: no passado, o próprio do jogo era esposar um conteúdo que tomava sua origem em esferas alheias à sua estrutura específica.

Insisto no tema com mais um exemplo. A maratona dos gregos apresenta peculiaridades que são em tudo essenciais para que se entenda o jogo na Antiguidade clássica. Realmente, para os antigos, num primeiro momento, o jogo está subordinado à formação física do soldado, pois a assídua beligerância exigia que tudo se fizesse em atendimento ao chamado da pátria; o jogo exibe, assim, uma função cívica que inventa até mesmo a sua necessidade. Observe-se, além disso, que a ginástica grega, de modo geral, está vinculada à totalidade dos valores do mundo grego. Os exercícios ligam-se à recitação dos versos homéricos, que eram cantados e ritmados pela dança (os versos eram marcados com os pés); e através de Homero era o conjunto dos valores fundamentais da cultura grega, expressos na mitologia, que formavam o jovem grego. Vale dizer que a educação física nunca era simplesmente física. E a partir daí pode-se aceder — sempre a título de exemplo — a um terceiro aspecto também muito elucidativo. Na corrida, a maior velocidade era premiada. Ora, na mitologia alguns deuses mostravam sua excelência justamente pela velocidade, eles movimentavam-se com tamanha rapidez que quase podiam estar em dois lugares ao mesmo tempo — ostentavam até pequenas asas nos tornozelos. Correndo, o jovem grego imitava os deuses, assimilava tanto quanto possível uma qualidade divina, e a "divinização" maior cabia ao vencedor. Só mais tarde, com a escola eleática, e depois, sobretudo com Platão e Aristóteles, é que o movimento será degradado a uma condição mesquinha, como traço do que é inferior e perecível, vulgar até mesmo — mas a essa altura, já ingressamos na decadência grega. Por isso tudo, não faz nenhum sentido pretender que a educação física, segundo os clássicos, pudesse ser reduzida a um exercício com o mero objetivo de desenvolver e adestrar o corpo; naqueles tempos, de saída, o exercício físico compactua com a integridade de sentido dos valores então vigentes. Entende-se, em conseqüência, que no passado o jogo se faça impensável sem a sua inserção até mesmo no elemento religioso, tornando falaz a distinção entre o formal e o conteúdo concreto do jogo.

Ocorre que o sentido do jogo não permanece invariável, e seu elenco de possibilidades modifica-se em cada cultura. Em nosso tempo, a variação parece ser ineditamente modificadora. No recente evolver da cultura burguesa, e principalmente em nossos dias, o jogo tende a desvincular-se de tudo que não é especificamente jogo, a começar pelos possíveis elementos religiosos nele presentes; a "decadência" do jogo estaria nesta passagem: se no passado o jogo sempre foi referencial, hoje ele quer deixar de lado e esquecer esse mesmo referencial, para assumir o comportamento do que chamei de jogo-jogo. O tema é complexo e limito-me a chamar a atenção para uma de suas facetas, por constituir um exemplo muito elucidativo. Nos albores da cultura moderna, com a ascensão da burguesia, verifica-se em tudo e por tudo um processo de matematização da realidade; a teologia, a filosofia, as ciências da natureza, todas as artes, o planejamento urbanístico, a organização da economia — a soberania da matemática impõem-se a qualquer setor. Da Vinci perseguia essa matematização até mesmo no crochê, tricotando panos em busca, ao que parece, de formas geométricas sempre mais perfeitas. É que a matemática constituía então a linguagem do próprio Deus, e o processo de matematização de todas as esferas do real pagava tributo fundamentalmente de teor teológico: tudo deve ser levado a manifestar a excelência divina, escondida pelas formas vulgares e aparentemente caóticas do mundo circunvizinho. Inexistem estudos, ao que parece, que mostrem a necessidade com que tais procedimentos se verificavam também no mundo dos esportes; mas eles não poderiam deixar de existir: ainda hoje, uma breve inspeção do olhar detecta em não poucos jogos estruturas geométricas que de alguma forma poderiam ser consideradas naturais. Mas é justamente essa dimensão por assim dizer cósmica do jogo que, aos poucos, começa a perder-se. Em tempo de ateus, o jogo passa a ser aceito como uma atividade puramente abstrata (de modo análogo ao que acontece na física, em que Deus já não vai além de uma hipótese inútil), seu geometrismo, ainda evidente aqui e ali, desliga-se de todo e qualquer valor que lhe seja estranho: talvez se possa adiantar que aqui está o berço do esporte.

As análises de Spengler não conseguem acompanhar esse tipo de raciocínio, já porque o seu pensamento sofre, originariamente, de um vício metafísico: o esquecimento das diferenças; Spengler tende a tudo nivelar em nome da identidade fictícia. Assim, para recorrermos apenas a um exemplo, o esporte contemporâneo nada oferece que possa, nem de longe, ser comparado ao circo romano. O que realmente interessa está nas diferenças, está em pensá-las para que não sejam engolidas pela propensão à identidade. Assim, o circo romano repousa sobre dimensões que lhe dão a sua própria justificativa e que inexistem em qualquer prática esportiva de nossos dias: o denominador comum "civilização" acaba incidindo no vazio total. Porque, naquele circo antigo, o óbvio está na presença de todo um aparato político-religioso, que lhe é intrínseco, e que não encontra o menor lugar num campo de futebol de nossos dias — e as possíveis interpretações obedecem necessariamente a critérios distintos. Se na arena do circo romano os cristãos, com romana justiça, eram massacrados, a proeza decorria de uma necessidade imperiosa de defesa: os cristãos desrespeitavam as bases político-religiosas do Império: ir ao circo era fazer política, fazer justiça e prestar tributo aos deuses. Trata-se, pois, de jogo, e não de esporte. No mais, Spengler não atenta bem à radicalidade e mesmo à universalidade da crise contemporânea — experiência inédita na história do homem. É esse ineditismo que permite entender a passagem do jogo ao esporte tal como se observa hoje.

Pode-se falar, atualmente, de uma identidade simples entre o jogo (ou aquilo que dele restou) e o esporte? A resposta parece dever ser negativa. Ao menos uma suspeita disso pode ser vista no seguinte: o esporte atual se processa com uma espécie de pureza realmente notável (o que não significa que o esporte não possa ser usado para os mais diversos fins). Quero dizer que as análises formais, de tipo fenomenológico ou estruturalista, fazem-se hoje possíveis precisamente porque de fato existe a experiência de tal formalismo no esporte: a análise nem requer complementação. Foi justamente essa suficiência que tanto chamou a atenção de Brecht. Pergunto: verifica-se o mesmo em relação ao jogo? Pode o jogo incidir também naquele nível de total abstração? É aqui que surge a referida suspeita: consegue o jogo "esquecer" uma tradição que apresenta a idade da cultura humana? Tal esquecimento se faria impunemente? É difícil responder a esse tipo de questões, e não somente devido ao sucesso indiscutível do esporte na sua acepção contemporânea. Seja como for, o tema interessa aqui apenas na medida de sua relevância para entender a situação atual do teatro, pois é precisamente neste ponto que a distinção entre jogo e esporte alcança esclarecer não poucos problemas da nossa realidade teatral; cabe mesmo avançar que essa distinção, de muitas maneiras, atravessa o complexo mundo do teatro contemporâneo. Limitar-me-ei, a seguir, a destacar algumas indicações de base, o suficiente para poder voltar a Brecht e esclarecer melhor as posições que desenvolveu ao longo dos anos 20.

Faço agora outro tipo de abordagem do problema. A distinção entre jogo e esporte equaciona-se hoje a partir de uma nova questão: a presença, num e noutro, da dicotomia sujeito-objeto — também ela, na sua feição atual, decorrência de uma evolução milenar, iniciada no contexto da antiga cultura grega. Como deverei voltar ao tema mais vezes, sobretudo a propósito do chamado teatro didático de Brecht, fico aqui em indicações preliminares. Em Brecht, na época e no tema que estou analisando, a questão apenas começa a delinear-se, mas aos poucos toma vulto, a ponto de tornar-se, quiçá, o pressuposto fundamental de sua dramaturgia e de sua concepção do espetáculo. Digamos até que toda a atividade cultural de nosso tempo se deixa demarcar por essa hegemonia da dualidade sujeito-objeto, desconhecida no passado enquanto hegemônica. Na tragédia clássica, o critério definitivo, a mola propulsora da ação dramática estava situada fora da dicotomia: na transcendência da deusa Justiça, por exemplo, que tudo clareava. Mas mortos os deuses — e este é o nosso tempo — resta apenas a dicotomia sujeito-objeto abandonada a si própria, e destituída enfim de qualquer amparo em supostas estabilidades transcendentes. Assim, ao menos num primeiro momento, tudo está aí: o teatro se ocupa agora da esfera do sujeito, da do objeto, e também da relação sujeito-objeto. Num ou noutro sentido, a relação sempre se faz presente, embora essa presença termine invariavelmente por acobertar, com intensidade maior ou menor, um dos dois termos da dicotomia; ao menos um certo privilégio acaba favorecendo a esfera do sujeito ou a do objeto.

O sujeito invade amplos setores da dramaturgia, já que ela exibe atualmente um tipo de teatro que se apraz na exploração dos conflitos interiores, e isso em diversas formas e em diversos níveis. Baste lembrar, por exemplo, tudo o que deriva diretamente dessa ciência novíssima entre todas que é a psicologia, em especial a psicanálise; mas também a exploração do mundo simbólico, do onírico, do patológico, para não falar na multidão de dramalhões *larmoyants*: já no século passado, Nietzsche falava em "epidemia biográfica".[12] E é o mesmo Nietzsche que denuncia o fascínio: "Quem suportaria a *verdade* de um homem? Ou ainda: quem suportaria uma *verdadeira* biografia?".[13] Grande parte da dramaturgia contemporânea encontra o seu desafio nessa fascinação, nesse embaraço, autêntica obsessão para um Sartre, terreno "proibido" para um Freud.[14] Mas tudo é sujeito.

O outro caminho abandona o sujeito e explora os domínios da objetividade. Quando não se trata de tudo reduzir, de saída, à categoria do objeto-coisa, constata-se com freqüência a tentação de sucumbir aos processos de reificação, em abordagens críticas ou assentes, e que absorvem uma boa porção do drama atual. Ou então, empresta-se à categoria do objeto uma prerrogativa estética normativa. É o que faz o naturalismo e as suas seqüelas: a subjetividade só tem vez se submetida a critérios que preservem a objetividade, tais como, dentre todos, os científicos; grande parte do realismo social — incluindo-se aí, em considerável medida, a dramaturgia de Brecht — deixa-se pautar por essa objetividade, ofuscando a fauna subjetiva dos delírios inconseqüentes. E parece quase ocioso perguntar em que grau a exterioridade alienada dos dramas ditos comerciais ou os de *boulevard*, como ainda uma certa mecânica que gera as situações cômicas, não se elucidam justamente pela subserviência ao objeto. Porque o homem não sente apenas a sedução e a repulsa do abismo dos tratos íntimos, como se a verdade habitasse o profundo do indivíduo; ele se deixa arrastar também por esse outro tipo de tentação que consiste em ser simplesmente objeto. Então, tudo é objeto.

O que parece não estar mais ao alcance da "normalidade" da dramaturgia contemporânea é o equilíbrio entre o sujeito e o objeto: subjetividade, sim, e afirmada, mas dentro de um contexto social-objetivo — era o que definia o drama clássico, de um Shakespeare, de um Corneille. Hegel, em sua *Estética*, procura demarcar cuidadosamente os limites dessa trama, eqüidistante entre a subjetividade lírica e a objetividade épica. Pretende o filósofo que "o verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta, e a que lhe corresponde é a subjetividade espiritual, enquanto apreensão de sua auto-suficiência e liberdade".[15] Entende-se, em decorrência, que o pressuposto fundamental da arte romântica esteja na separação entre sujeito e objeto. Mas Hegel não poderia sequer imaginar os resultados extremos que alcançariam tais proposições na arte do século XX. Para ele, a arte tornara-se, "para o artista de hoje", "um instrumento livre, que ele, de acordo com os critérios de sua habilidade subjetiva, aplica a qualquer conteúdo, não importando a sua natureza";[16] a subjetivação não apresenta, pois, conflitos: trata-se de "um puro comprazer-se com os objetos"[17] — veja-se, na pintura, uma natureza-morta. O objeto oferece-se, por tais vias, como uma realidade basicamente neutra, indiferente. O que não significa desprezo ou subjugação: porque em Hegel o relacionamento entre sujeito e objeto, tal como ele o via em seu tempo, processava-se de modo, digamos, cordial, sem contundências (ainda que escondesse a tirania romântica da subjetividade). Mas logo começa a desenvolver-se a cultura daquela separação entre sujeito e objeto, e a própria delimitação da dicotomia passa a transformar-se. O "absoluto da interioridade" desaparece a favor de um intrincado jogo de forças que se manifesta, por exemplo, no expressionismo, tal como o tema foi mapeado numa primeira parte deste ensaio — o sujeito chega agora ao extremo de assumir até mesmo a condição de objeto. Vale dizer que a dicotomia, de pacífica que era, passa agora a oferecer uma paisagem convulsa, em que os perfis se desfazem. O mínimo que se deve reconhecer é que a dicotomia se apresenta hoje, essencialmente, como um problema, a ponto de pôr em risco a sua própria identidade.

A partir desse conturbado cenário, começa-se a vislumbrar as razões que permitem entender o aparecimento de uma terceira possibilidade. Qual seja: se a perspectiva do sujeito e a do objeto, abandonada agora às suas próprias aporias — enfim visíveis —, como que tornam a dicotomia o lugar de todos os infernos, entende-se que comece a despontar, já em fins do século passado, o delineamento de novas veredas, situadas, estas, aquém da dicotomia sujeito-objeto; não mais além, como a arte antiga, que dizia a verdade absoluta, mas localizada em seu lado oposto, veredas orientadas, em nosso tempo, para as regiões das infra-estruturas do real, ou de alguma possível raiz da dicotomia. Esboça-se, por aí, aos poucos, um movimento no teatro que vê justamente no conceito de jogo o nervo de suas reivindicações. A nova vertente viria a ser vasculhada também pelo pensamento filosófico, que fez ressurgir até mesmo a ancestralidade pré-socrática de um Heráclito.[18]

Mas é apenas no decorrer da cultura burguesa que o jogo começa a reivindicar até mesmo o estatuto das dimensões ontológicas; e o curioso é que isso acontece exatamente na medida em que se verifica a crescente autonomia da dicotomia sujeito-objeto. Nem é por acaso que a primeira teoria importante do jogo tenha sido desenvolvida por um discípulo de Kant: Schiller. Acima citei uma afirmação tomada das admiráveis *Cartas sobre a educação estética do homem*, que retomo agora por inteiro: "O homem joga apenas quando é homem no sentido pleno da palavra, e *ele é inteiramente homem somente quando joga*".[19] Trata-se, pois, do homem considerado em sua inteireza, do homem total. O extraordinário é que pela primeira vez, tanto quanto vejo, defende-se uma posição estética instalada no âmago da doutrina kantiana, mas que avança, a partir da dicotomia sujeito-objeto, para uma região que lhe é anterior. Essa região "resolve" a dicotomia em si e supera a separação; e o jogo realizaria essa façanha precisamente ao atingir a sua expressão maximamente humana (e não pelo adentramento na animalidade). Daí a importância também do conceito de gosto, porque é a esse nível que se vai além da separação. Sobre a relação do gosto com outras formas de representação, escreve Schiller: "Todas as outras formas de representação separam o homem", e "todas as outras formas de comunicação separam a sociedade": "Somente o gosto traz a harmonia à sociedade, porque o gosto inaugura a harmonia no indivíduo".[20] Não é aqui o lugar para examinar esse rico filão de idéias; baste dizer que a exploração dessas vertentes, o jogo e o gosto, é que consegue legitimar o que Schiller chama de "Estado estético", que já não se deixa determinar pelo estigma da separação.

Dada a argúcia da análise schilleriana, entende-se a nobreza que, desde então, perpassa a temática do jogo, ainda que a questão, não obstante a presença de um Nietzsche, só começasse a ser objeto de maior atenção em nosso tempo. Realmente, no século XX a bibliografia filosófica sobre o tema já se apresenta considerável, toda ela presa, por diversos caminhos, a uma crítica à hegemonia da dicotomia sujeito-objeto. Cabe até dizer que o próprio núcleo das perquirições ontológicas, com a crise da metafísica tradicional, inquieta-se em pensar a questão do fundamento a partir de bases anteriores à dicotomia e que de certo modo a fundamentam: o trabalho, em Marx, o conceito de mundo, em Heidegger, a esfera do vital, em Nietzsche, o corpo "próprio", em Merleau-Ponty, a História, no segundo Sartre, são apenas exemplos das muitas maneiras em que a questão vem sendo discutida em nosso tempo; e é nesse contexto que, por vezes, se discute o conceito de jogo. O tema não se poderia fazer alheio à situação do teatro. Aliás, é no teatro que surge pela primeira vez, e muito bem delimitada, a contraposição entre o esporte e o jogo.

Se as palavras jogo e esporte são utilizadas ou não pelos defensores de uma nova ordem teatral, é aqui de somenos importância. O fundamental está no seguinte: a diversidade de movimentos teóricos e práticos que determinam a evolução das artes cênicas a partir da virada do século e o problema que distingue hoje o esporte do jogo, a ponto de eles constituírem duas esferas distintas, são coisas que medram em solo comum — a antinomia entre esporte e jogo corre paralela a duas maneiras distintas de fazer teatro. A presença do jogo — ou de uma nova acepção do jogo —, ainda que um tanto difusa, revela uma ubiqüidade de fato notável, muitas das coisas que acontecem sobre um palco — do balé e da pantomima a *performances* de música e voz, sem esquecer evidentemente o teatro dramático — vêm sendo feitas como que circundadas por esse conceito de jogo. Já com o conceito de esporte não se percebe tal onipresença: o relacionamento entre teatro e esporte parece ser iniciativa solitária

de Brecht; nesse ponto, de um lado, Brecht apenas colhe os frutos do tempo, e, de outro, há em sua opção pelo esporte uma recusa ao menos implícita ao que já se vinha fazendo com o jogo.

O que une os dois movimentos, o do jogo e o do esporte, é sem dúvida a luta contra um inimigo comum: essa verdadeira revolução das artes cênicas investe contra o passado teatral, contra um tipo de grandeza cênica, de grandiloqüência do espetáculo que já não encontrava base em nada — esse estilo já saturado e dessorado não produzia mais eco nas estruturas sociais em transformação sempre mais rápida. Do antigo restaria apenas uma teimosa nostalgia do que fora uma representação aristocrática do mundo, dotada de um estilo inconfundível, mas que, perpassada por um fatal processo de aburguesamento, acabou dilapidando até mesmo os seus mais remotos esteios. Veio então, como se sabe, a reação naturalista em nome de um "novo" conceito de verdade, que está exatamente na soberania absoluta que se atribui à dicotomia sujeito-objeto; o cientificismo do sujeito (o dramaturgo) deve saber ver e deixar ver a objetividade do objeto, trate-se de fenômenos psicológicos, biológicos ou sociais — sempre os fatos e apenas os fatos. Pois o esporte, na acepção brechtiana, e o jogo constituem duas vias de contestação, não apenas do estilo tradicional do teatro, mas também, de modo mais imediato, da excessiva estreiteza do naturalismo. E, antes de voltar a Brecht, faz-se necessária uma breve análise daquilo que, no caso, é seu contraponto: a irrupção de uma nova visão do jogo.

Já em nome da própria vida, rejeita-se o objetivismo naturalista; pretender retratar fotograficamente a realidade resume o modo mais consumado de perder essa mesma realidade. Ir contra o objetivismo implica a recusa daquela supremacia da dicotomia sujeito-objeto: o realce que se empresta agora ao jogo vincula-se à dicotomia, sim, mas negativamente, enquanto realidade a ser superada, em nome de uma instância anterior — justamente o jogo. Sem entrar aqui na exposição de doutrinas, lembro apenas os inícios do movimento, com Adolphe Appia e Gordon Craig. Ambos se opõem ao objetivismo naturalista, e o primeiro o faz em nome da ópera wagneriana, que deve ser, entrementes, depurada — e "depurada" é bem a palavra. As doutrinas de Appia e Craig não se deixam confundir. O que impressiona, entretanto, é que ambas partem de um fundo comum em que tudo são coincidências — não somente no aspecto negativo, que é a recusa do naturalismo, mas principalissimamente nos conceitos fundamentais com os quais um e outro pretendem alcançar a reforma do teatro.

Appia e Craig enfatizam três conceitos, responsáveis segundo eles por todo o processo renovador. O primeiro e mais importante é o movimento; não o movimento-fato, o movimento mensurável e que pode ser exibido em sua intensidade precisa: esse é apenas um mero resultado. O que interessa está no movimento-origem, coincidente com o impulso vital, com a energia originante da própria vida. Aqui não temos um dado, um objeto; e mais: o movimento-dado destrói, em verdade, o movimento-originário, desfigura-o. Tudo dependerá, então, de uma nova pedagogia, pela qual se possa reconquistar o perdido. É interessante observar que todas as teorias que preconizam a reteatralização do teatro exploram também uma discussão sobre a própria origem do teatro. O caminho dessa nova pedagogia é visto por Appia e Craig num novo conceito, o de música. Mas também neste ponto não se quer simplesmente a música enquanto sistema já codificado; quer-se, antes, mergulhar na musicalidade originária, enquanto dimensão essencial do movimento, na música como instituinte, e não como instituída. E o lugar concreto para toda essa pesquisa está no corpo do ator, precisamente neste lugar tão esquecido e até mesmo vilipendiado pela tradição teatral literária: o corpo que é movimento em si mesmo e que encontra o seu ritmo na musicalidade.

O movimento, a música, o corpo: nada poderia ser mais concreto do que essa trindade a configurar o inventário originante do jogo. E, no entanto, o destino mostrou-se ingrato para com os seus promotores. Não somente porque montaram parcos espetáculos, mas também porque essas exceções pouco deixaram ver de concreto sobre as novas idéias: os raros sucessos nem sequer conheceram sucedâneos, falta-lhes a continuidade estável. Não obstante isso, seria ao menos ingênuo pretender que a escassez da prática conseguisse refutar aquelas sedutoras idéias. Ao contrário disso, elas não só seduzem como a sedução parece inscrita em sua própria índole. Evidentemente, é fácil mostrar como essas novas visões se fizeram influentes em não poucos lugares, o quanto elas incentivaram a busca de novos caminhos: são atos e fatos que pertencem à história do teatro contemporâneo — história, acrescente-se, que não pode ser dada por conclusa. O curioso a salientar nesse contexto está na maneira como aquelas visões se fazem presentes na consciência teatral: invariavelmente como utopia. E mais difícil do que matar as utopias. É bem verdade que, mais recentemente, com nomes como Grotowski ou Kantor, a visão começa a ceder o seu lugar à prática efetiva. Na perspectiva do desiderato interno daquelas visões, os eventos acontecem no teatro como se a excessiva hegemonia da dicotomia sujeito-objeto continuasse bloqueando a possibilidade concreta de novas vias que realmente fossem além de meros experimentos — mas tudo sempre distante da instauração de uma linguagem de fato universal. Ou de linguagens, visto que as teorias são pródigas em sua pluralidade. Tem-se a impressão de que seria necessário deslocar a dicotomia para que pudesse surgir uma nova ordem da cena, de modo análogo, aliás, ao que vem acontecendo com os movimentos ecológicos e por razões bastante próximas. As idéias expostas são suficientes para que se perceba a vulnerabilidade com que as novas concepções do jogo se aprestam para a conquista de seus espaços — de resto, a questão já começa aí: na necessidade de reinventar o espaço.

Mas o que pensa Brecht sobre tais visões? Nem é tão fácil dizer: são teorias que nem parecem interessar Brecht e sobre as quais ele nem se manifesta. Num ensaio de 1939, intitulado *Sobre teatro experimental*, ele inclui Gordon Craig num elenco de dez personalidades responsáveis pelo "enriquecimento" do teatro atual (III, 80), mas o nome do inglês cai no vazio, e não só porque a sua contribuição específica nem ao menos é indicada — a grande presença é Piscator. Mesmo o elogio do teatro oriental e o da marionete, coisas em que Craig foi pioneiro, chegaram a Brecht por outras vias, por Wachtangow e Meyerhold. Entende-se: o supermarionete de Gordon Craig, nas mãos de Brecht, só poderia terminar na composição dos soldados agigantados de *Um homem é um homem*. Mas essas coisas não oferecem tanta significação. O que deve ser salientado é que as criações de Brecht não se movem no espaço do jogo — a não ser que se o restrinja à degradação da "brincadeira" (já que *spielen* quer dizer jogar e também brincar) que acontece na peça referida. Sucede que essa "brincadeira" decorre de outra coisa: da hegemonia da categoria do objeto — e portanto da dicotomia sujeito-objeto — que invade o próprio homem e aqueles personagens agigantados, e nada poderia oferecer, em conseqüência, para associá-la ao jogo. A opção de Brecht decorre de outra ordem de razões e apresenta outro tipo de necessidade. E é precisamente essa opção que começa a adquirir um perfil na preferência de Brecht pelo esporte — e aqui estamos nos antípodas do jogo.

O esporte, tal como se apresenta hoje, desenrola-se integralmente dentro dos limites da dicotomia sujeito-objeto, e é por essa razão exata — mas a razão ainda não bem explicitada — que Brecht dele se aproxima. Não é por acaso que o primeiro elogio da postura científica, da observação objetiva, fria e distanciada, surge em Brecht, como foi indicado acima, justamente no seu elogio do esporte. Parece que, hoje, chegou-se a uma posição entre jogo e esporte desconhecida no passado (a novidade tornou Spengler possível), que modificou o sentido de um e de outro em função da atual vigência da dicotomia sujeito-objeto.

O que define o jogo é ao menos a vontade de ultrapassagem da dicotomia: o jogo lhe é anterior. Um bom exemplo para entendê-lo está nessa festa que é o carnaval, ou no modo como ela vem se metamorfoseando; dela se pode dizer que dilui os contornos precisos da dicotomia. Mas a antinomia jogo-esporte parece pertencer de modo até mesmo visceral à cultura contemporânea (na filosofia também se verifica algo de paralelo: aceita-se a dicotomia ou se lhe faz a crítica). Compreende-se, por aí, que surjam tantos empenhos por situar os acontecimentos cênicos em espaços pré-dicotômicos. Mas também se verifica o movimento em direção oposta, e aqui Brecht está longe de ser uma exceção. O nosso carnaval é um bom exemplo para o que quero dizer. Porque a festa que é o carnaval tende a transformar-se, cada vez mais, em espetáculo, e espetáculo preso agora à vigência da dicotomia sujeito-objeto; a passarela do samba transmutada em ampliação do palco italiano contraposto ao público divide o que originariamente era uma unidade. Constata-se, então, que a festa do carnaval, não obstante a participação até intensa e festiva do público, tende a inserir-se na dimensão da não-festa, na medida em que divide o público em espectadores fixos, que vêem o desfile evoluir. Neutraliza-se, desse modo, a essência lúdica do carnaval, e a dicotomia sujeito-objeto volta a dominar a paisagem: o sujeito-ativo (as escolas de samba) contrapõe-se ao objeto-passivo (o público nas arquibancadas). Um comportamento semelhante verifica-se num estádio de futebol, com a diferença de que, aqui, o ponto de partida está na dicotomia, que não

pode ser desrespeitada, sob pena de anulação do jogo. Mas não deixa de ser curioso o fenômeno da torcida, que tende a restabelecer a experiência da festa.

Outro curioso exemplo dessa bipolaridade, muito enriquecedor para o tema, encontra-se em Rousseau, na sua *Carta sobre os espetáculos*, que deveria chamar-se, mais adequadamente, de carta contra os espetáculos. Rousseau, sabe-se, foi o primeiro grande crítico da racionalismo de Descartes — justamente desse racionalismo que deu início, na história do pensamento, à hegemonia da dicotomia sujeito-objeto. Pois o que Rousseau ataca é nada mais nada menos do que a dicotomia dentro do teatro. Veja-se o que ele escreve, por exemplo, sobre o público: "Não adotemos, porém, esses espetáculos exclusivos que reúnem tristemente um pequeno número de pessoas num antro obscuro, que as mantém temerosas e imóveis no silêncio da inação (...)".[21] De fato, esse público, instalado em face de um palco italiano, reduz-se à passividade do objeto, passa a ser uma tábula rasa em que o espetáculo escreverá o que quiser. E contra essa vigência desfigurante da dicotomia, Rousseau recomenda um outro tipo de teatro, que sempre existiu, e é característico notadamente das repúblicas, e que ele chama de "festa pública". Mas o que entende o genebrino por festa? Ele mesmo faz a pergunta: "Mas, finalmente, quais serão os objetos desses espetáculos? O que apresentarão eles? Nada, caso se queira". Mas a resposta logo se faz mais precisa:

> Fincai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni aí o povo e tereis uma festa. Fazei melhor ainda; transformai os espectadores em espetáculo; tornai-os atores, fazei com que cada um se veja, se ame nos outros, a fim de que todos terminem, assim, mais unidos. Não tenho necessidade de voltar aos jogos dos antigos gregos; há outros mais modernos, há alguns que ainda agora existem e eu os encontro exatamente entre nós. Todos os anos, temos revistas, prêmios públicos, reis do arcabuz, do canhão, da navegação. Nunca se multiplicarão em demasia atividades tão úteis e tão agradáveis, nunca se terá excesso desses reis.[22]

As festas públicas incluem até festas de casamento e bailes "ao ar livre" (o que acabou sendo uma tradição francesa, ao menos nas comemorações de aniversário da Revolução Francesa). O que impressiona, já em seu tempo, é a lucidez de Rousseau em relação a toda essa problemática. A ampla digressão feita sobre jogo e esporte mostra-se importante para que se entendam melhor não apenas certas diretivas gerais do teatro de nosso tempo, mas também para bem situarmos as posições de Brecht dentro delas.

Concluindo. A recuperação do jogo, ainda que em novas bases, inspira boa parte das poéticas do espetáculo de nosso tempo, e esse tipo de criação se faz a um nível por assim dizer anterior à dicotomia sujeito-objeto. Um dos grandes antecipadores e programadores de todo esse projeto foi sem dúvida Nietzsche (mas qual a presença efetiva do pai de Zaratustra no teatro contemporâneo?), com aquilo que ele chamava de "histrionismo dionisíaco".[23] A criatividade situa-se, a crer nos seus próceres, no jogo que elabora as forças do movimento, da musicalidade, do corpo, na busca de uma experiência originária situada aquém de qualquer separação.

Já em Brecht, a decisão é tomada a favor do esporte, fincado dentro dos limites da dicotomia sujeito-objeto. A evolução futura de Brecht está aqui: ele respeitará sempre a dicotomia sujeito-objeto, mas tentará transformar o comportamento interno dos dois termos que a compõem: em vez de aceitar a relação de atividade (sujeito-espetáculo) e passividade (objeto-público), elaborará técnicas para mudar esse esquema em relações de atividade: o sujeito-espetáculo ativo exige a resposta de um objeto-público igualmente ativo. Mas isso sem abandonar jamais a dicotomia. Voltaremos ao tema.

NOTAS

1. Schumacher, Ernst, *op. cit.*, pp. 66-7 e 75. O tema é alijado em nome do formalismo.
2. Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, pp. 41 e segs., vol I.
3. *Idem*, p. 123, vol. II.
4. *Idem*, p. 46, vol. I.
5. Floc'hmoan, Jean Le, *La Génesis de los Deportes*, p. 159.
6. *Idem*, pp. 202 e 206.
7. Spengler, Oswald, *op. cit.*, p. 122, vol. II.
8. Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, pp. 189 e segs.
9. *Idem*, p. 15.
10. Grassi, Ernesto, *Kunst und Mythos*, p. 114.
11. Huizinga, Johan, *op. cit.*, p. 17.
12. Nietzsche, Friedrich, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, p. 278.

13. Nietzsche, Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, p. 384.
14. Sobre o tema da biografia, consulte-se, de nossa autoria, *O idiota e o espírito objetivo*, pp. 22 e segs.; sobre Freud, p. 35.
15. Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 129, vol. II.
16. *Idem, ibidem*, p. 235
17. *Idem, ibidem*, p. 242.
18. Há um fragmento do efésio que diz: "O tempo é uma criança que brinca, movendo as pedras do jogo para lá e para cá; governo de criança" (cf. Bornheim, Gerd, *Os filósofos pré-socráticos*, fr. 52).
19. Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, p. 421 (15ª carta), vol. 4.
20. *Idem, ibidem*, p. 473 (27ª carta), vol. 4.
21. Rousseau, Jean-Jacques, *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*, p. 428.
22. *Idem, ibidem*.
23. Nietzsche, Friedrich, *Götzendämmerung*, p. 137. Para o tema são de leitura obrigatória os textos, disseminados ao longo de toda a obra nietzscheana, sobre o espírito dionisíaco. Sua característica "essencial" seria "a leveza das metamorfoses", presidida por uma unidade que se perdeu e deve ser reconquistada. Explica Nietzsche: "O ator, o mimo, o dançarino, o músico, o lírico são em seus instintos basicamente aparentados e constituem uma só unidade, mas que, com o tempo, se especializaram e se separaram uns dos outros" (*idem*, pp. 136-7).

6

UM HOMEM É UM HOMEM

Em 1926, estréia na cidade de Darmstadt a peça *Um homem é um homem*, texto em que Brecht vinha trabalhando desde 1924. Composto para servir de entreato para esse espetáculo, escreve também uma peça curta, em um ato, *O filhote de elefante*, que a crítica aproxima do surrealismo por razões que já se fazem presentes no seu subtítulo: "A demonstrabilidade de toda e qualquer afirmação". O filhote é acusado de ter assassinado a própria mãe; descobre-se, no entanto, que a mãe está viva e que o filhote nem é dela. Não obstante todas as evidências, o filhote é declarado culpado — e como provar que um elefante não é culpado? Em face do absurdo, as coisas terminam mal: inicia-se uma luta entre um ator e um espectador, e um cartaz convida: "Todos à luta de boxe". Mais uma vez, o modelo desse divertimento está na competição esportiva. De certo modo, o entreato é um comentário ao texto maior.

O tema de *Um homem é um homem* é, entre outros, uma grande transformação. Um simples empacotador, Galy Gay, sente um dia, luxo raro em sua vida, vontade de comer peixe. E enquanto sua mulher ferve água, ele sai em busca da preciosa carne. E acontece que, em vez de voltar para casa, termina sendo transformado num feroz soldado, em conseqüência do encontro casual com três outros que, na pilhagem de um pagode (a ação se passa no Oriente), haviam perdido um quarto companheiro que deve com urgência ser substituído: nesse exato momento deparam-se com Galy Gay. Para evitar serem punidos, os três soldados convencem o empacotador a responder à chamada em lugar de Jeraiah Jip, o desaparecido. E ocorre que, até o fim da peça, Gay se transforma literalmente em Jip, e de modo tão terrível que, sozinho, com cinco tiros de canhão, consegue desmontar uma fortaleza. Há uma cena em que Galy Gay deve proceder ao enterro do próprio Galy Gay. Trata-se portanto, de desmontar um homem, tomar as peças soltas e com elas remontar um outro homem. Em tom declamado, numa fala intercalada (*Zwischenspruch*), a viúva Begbick, dona de um bar, proclama a moral da peça:

> O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem, e isto pode ser afirmado por qualquer um. Mas o senhor Bertolt Brecht vai mais longe: ele prova também que com um homem se podem fazer muitas coisas. Aqui, hoje, desmonta-se um homem como um automóvel, sem que ele perca o que quer que seja. A operação se faz de modo humano. A este homem pede-se apenas, vigorosamente, mas sem brutalidade, que ele siga o curso do mundo, e que deixe nadar o seu peixe pessoal. O senhor Bertolt Brecht espera que o espectador veja o chão sobre o qual pisa desmanchar-se como a neve sob os pés, e que compreenda, vendo Galy Gay, como é perigoso viver sobre a nossa terra.

O texto já flerta com o marxismo, mas pouco: tanto que, mais tarde, a propósito de uma nova edição, Brecht o submete a pequenas modificações na cena final, para deixar bem claro que a desmontagem de um homem apresenta algo de negativo; veja-se a situação do pequeno-burguês alemão que se transforma em nazista. Na versão primitiva, Brecht baseia-se numa filosofia mais simples. Na mesma época, ele escreve, por exemplo, o seguinte:

> Eu creio que a superfície tem um grande futuro. Nos países cultos não há moda. É uma honra igualar-se aos antepassados. Alegro-me ao ver que no teatro de variedades as bailarinas são apresentadas de modo sempre mais uniforme. É agradável que elas sejam muitas e que se possa trocá-las.[1]

A alergia de Brecht pela figura do herói se faz mais uma vez presente: Galy Gay não passa de um pequeno oportunista que se dispõe a fazer seu pequeno negócio, apenas um bom representante do homem-massa. Há um texto famoso, dito por um dos soldados, que expõe, ao que parece, o que pensa o próprio Brecht, e que convém citar:

> Eu posso dizer, viúva Begbick, o que vai acontecer aqui; se a gente se coloca numa perspectiva bastante ampla, trata-se de um

> acontecimento histórico. E o que vai acontecer aqui? Vai-se olhar a personalidade com uma lente, vai-se desmontar um caráter e saber o que ele tem no ventre. E vai-se fazer uma operação: graças à técnica. Diante de uma máquina, o grande homem e o pequeno homem são iguais. A personalidade! (...) O que diz Copérnico? Que o homem não está no meio. Veja só: isso deveria estar no meio? É tudo histórico. O homem não é nada. A ciência moderna provou que tudo é relativo. E isso significa o quê? Que a mesa, o banco, a água, a calçadeira, tudo é relativo. Você, viúva Begbick, eu... nós também somos relativos. Olhe-me bem nos olhos, viúva Begbick, o momento é histórico. O homem se encontra no centro, sim, mas relativamente.

Vê-se logo: tudo é objeto.

Brecht pretende apenas mostrar o que se passa em nosso estranho mundo, e expor esse produto do mundo que é o homem-massa. E mais uma vez cabe ao espectador tirar as suas conclusões. O elemento épico — palavra que começa a entrar em moda na época e que deverá ser esclarecida — já está presente, ainda que lhe falte o devido embasamento teórico. Por volta de 1928, numa entrevista a Jehring, Brecht declara: "Sim, esta teoria do drama épico é nossa. Experimentamos também produzir alguns dramas épicos. Escrevi com a técnica épica *Um homem é um homem*, Bronnen escreveu *O expresso do Pólo Leste*, e a Fleisser fez o mesmo com os seus dramas de Ingoldstadt" (I, 123). Não são a continuidade e a unidade que informam o desenvolvimento da ação dramática; os atores interrompem constantemente a ação com o recurso de canções e também com explicações intercaladas sobre o sentido do que está acontecendo em cena. Combate-se, assim, em todos os níveis, o teatro de ilusão; daí o recurso também a cartazes e a projeções: Galy Gay antes, projetado no fundo, e depois, em primeiro plano, com uma interpretação que deve ser fria, distanciada; também a dicção deve entrar no mesmo jogo: não aproximar a frase do espectador, mas afastá-lo dela, para que ele não seja conduzido, e sim levado a descobrir o sentido da peça.

Marianne Kesting dá por certa a influência do drama escolar humanístico do tempo da Reforma.[2] De certo modo, então, já seria uma peça didática: propõe-se uma tese, à qual segue-se a respectiva demonstração. E pela primeira vez Brecht recorre à fábula, à parábola, e é assim que o tema deve ser tratado em cena. Brecht poderia ser quase um inovador a respeito, não encontrasse um escasso antecedente desse recurso que é a fábula no *Egmont*, de Goethe, que se passa "nesta mancha sobre a terra", os Países Baixos do século XVII, com seus usos e costumes dentro de uma atmosfera insólita, que tornava tudo estranho e propício para o desenvolvimento de uma fábula; Brecht refere o expediente de Goethe e aproxima-o de seu próprio procedimento; parece que ao menos um dos critérios, aqui, está na distância geográfica, que fornece um pano de fundo, "terra estrangeira": *Um homem é um homem* passa-se na Índia durante a colonização inglesa do princípio do século (III, 187-8).

Com esse texto, de certa forma, Brecht encerra o seu primeiro ciclo. Incluído o Marlowe, são cinco textos, "reminiscência de uma era dramatúrgica mais feliz", dirá Brecht trinta anos mais tarde, e peças que mostram "o grande dilúvio que se abate sobre o mundo burguês" (VI, 399). Incluir uma peça do nível de *Um homem é um homem* entre os exemplos do aprendizado inicial constitui sem dúvida um exagero, mas de agora em diante Brecht vai entregar-se a uma tarefa mais crítica, sempre mais cônscio de uma idéia do que deva ser a dramaturgia e dos meios de pô-la em cena. Costuma-se dizer que Brecht supera com essa peça o expressionismo — assimilado, submetido a um processo prático de triagem, ele poderá enfim ser superado. A observação é tão correta quanto parcial: Brecht está superando dialeticamente toda a experiência teatral da época, inclusive a dele mesmo, na busca de uma linguagem nova. Mas dialeticamente: suprimindo, conservando, superando.

NOTAS

1. Cit. por Kersting, Marianne, *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, p. 32.
2. *Idem, ibidem.*

7

SHAKESPEARE: A FATALIDADE DO DIÁLOGO

Estamos no quente dos anos 20. Torna-se moda falar, nos ambientes literários alemães, em *Neue Sachlichkeit*, nova objetividade, movimento que não passa, no fundo, de mera nova versão do naturalismo; Brecht deve ter ruminado a expressão por um bom tempo, até adotá-la — a seu modo — definitivamente. Mas a época ama os contrastes. Outro movimento atuante era o dadaísmo. Piscator fora dadaísta em seus inícios, e um dos melhores amigos de Brecht, o pintor George Grosz, figura entre os principais adeptos do movimento. Brecht nunca aderiu a nenhum movimento, mas a sedução dadaísta era forte e o prato lhe era ofertado com fartura. Aqui, a irreverência dá a tônica. No Natal de 1925, Brecht publica num jornal de Berlim um poema "natalino", intitulado *Maria*. Em conseqüência, o poeta foi indiciado, mas safou-se da sina do seu companheiro Grosz, que apresentara a figura do Cristo crucificado, provido de máscara contra gás: respondeu a processo. Em suas memórias, que levam por título *Um pequeno sim e um grande não*, Grosz lembra: "Nós desprezávamos tudo, nada nos era sagrado, cuspíamos em tudo, e isto era dadá".[1] O niilismo — pura fachada — da constatação final não chegava a prognosticar aquilo que pretendia: "Talvez a arte tenha chegado a seu fim definitivo".[2] O símbolo do movimento era sem dúvida o nada, o vazio, o que suscitava o protesto contra a arte e também, e mesmo principalmente, o combate sem escrúpulo à ideologia alemã da época.

Pertence a essa ideologia, por exemplo, a montagem de espetáculos clássicos, questão vasta e complexa, que acompanhará

Brecht durante toda a sua vida. Limito-me, por ora, a um contato inicial com um tema bem determinado: a presença de Shakespeare naquele momento exato de passagem. Toda a argumentação de Brecht gira em torno de uma pergunta medular: até que ponto Shakespeare ainda funciona em nosso tempo? Tal funcionamento, pensa Brecht, exige que não só o teatro, mas a arte de modo geral, permaneça essencialmente vinculada ao tempo, ou seja, expresse o momento histórico. Há, entretanto, uma tese que liga a arte a uma esfera isolada; ela atuaria de modo "imediato, direto, de sentimento a sentimento". Ela seria, pois, em sua base, desinteressada; estaria acima da "diferença entre os homens". A arte conseguiria desligar o espectador do mundo de seus interesses; portanto, enquanto desinteressada, a arte conseguiria unir os homens na medida em que eles também se tornassem desinteressados, destituídos de qualquer liame com o tempo e a história. Contrariando tal ponto de vista, Brecht é taxativo: "A grande arte serve aos grandes interesses". E justifica: "Períodos desprovidos de grandes interesses também não têm grande arte" (I, 73). "Trata-se de interesses espirituais (na medida em que se deixam explicar por interesses materiais)." (I, 74)

Outra maneira de colocar a questão seria a seguinte: haveria uma "superstição geral" que leva a crer que o "drama deve satisfazer os desejos humanos *eternos*". Em verdade, ironiza Brecht, "o drama só tentou satisfazer um único desejo eterno, que é o desejo de ver o próprio drama" (I, 96). Quanto aos outros desejos, eles variam, e variando, merecem a exclusão. Como a sociedade encontra-se hoje dividida em muitas camadas, há uma camada privilegiada, a dos especialistas, que cultiva a arte pela arte: o velho Shakespeare, já tantas vezes visto, e justamente em nome daquela superstição dos valores eternos, não diz mais nada, porque o que ainda poderia dizer termina esquecido em função do preciosismo da interpretação dos atores, por exemplo: "Os clássicos só dizem a si mesmos" (I, 153). Como todo mundo já sabe a mensagem de Shakespeare, sua "nova" assimilação apenas confirma aquela camada social em seu próprio isolamento. Os sentimentos eternos servem, pois, de mero engodo a despistar a concretude do efêmero, ou a "diferença entre os homens" e que constitui o espaço da história.

O curioso é que, nessa impugnação, Brecht se refere quase só a Shakespeare. E cabe então perguntar: por que Shakespeare e não Marlowe ou os elisabetanos em geral? A primeira resposta é óbvia: é que, como vimos, com seu Marlowe, Brecht pretendeu realizar uma montagem que ultrapassasse a maneira alemã usual de montar Shakespeare, a começar pelo hábito da monumentalidade. Acrescente-se a isso um dado nada secundário, para o qual Brecht nem precisa chamar a atenção; é que, na Alemanha, existe a excelente tradução (que não impedia os eventuais desacordos de Brecht) de Schlegel-Tieck, que conseguiu uma proeza maior na história da literatura: a de integrar uma tradução a uma história literária outra que não a de seu berço; nesse sentido, cabe até dizer que Shakespeare é um autor alemão. E não devemos esquecer a tradução de Gundolf. Além disso, Shakespeare, ao menos a partir do romantismo, sempre foi o autor mais representado em solo germânico e que maior público atrai (isso continua válido ainda hoje). A favor de Shakespeare lembre-se também que a tradução alemã consegue manter um nível de "atualidade" de linguagem, que dispensa os glossários que acompanham qualquer edição inglesa das peças elisabetanas. É que o alemão padrão, o *hochdeutsch*, permanece praticamente inamovível, por assim dizer destituído de história, e isso desde o classicismo de um Schiller — ao contrário do que se verifica com as linguagens dialetais alemãs e também de todo o grupo da família das línguas anglo-saxônicas. Por isso, quando Brecht fala em Shakespeare, tudo tem uma ressonância muito grande, ele nem ao menos fala propriamente de um autor estrangeiro.

O elogio, é claro, não poderia faltar. Brecht acompanha aqui uma tradição que começa já em 1770, com o famoso ensaio de Goethe sobre o bardo inglês. E tudo bem lido, a diferença entre o discurso de Goethe e o de Brecht nem é tão grande. Goethe se sente, ao ler Shakespeare, em pleno "ar livre", longe das convenções francesas, que aprisionam a imaginação; as famosas três unidades funcionam como um cárcere, como correntes. Pare ele, Shakespeare é a força da natureza em estado puro.[3] E por aí vai o grande poeta alemão — nenhuma reserva. Já em Brecht, os elogios nem são tão diferentes; inovam pela maior distância histórica e pela poluição do tempo. Mas a importância de Shakespeare é até maior. É que Goethe inaugura um itinerário, e Brecht colhe os seus frutos maduros, as decorrências históricas e mesmo os impasses. Brecht afirma que os grandes textos shakespeareanos "são a base de nosso drama"; tanto, que "nem faz muito sentido

falar sobre o drama pós-shakespeareano, porque ele é sem exceção muito mais fraco, e na Alemanha, por meio da influência latina, totalmente degenerado" (I, 96-7). A culpa, como sempre, vai para os franceses. Mas por que Shakespeare apresenta essa força de "base"? Porque funciona como modelo. No entanto, se pensarmos na produção dramática dos últimos cem anos, os autores não souberam manter-se à sua altura, "o conteúdo filosófico é nulo". E antes deles, Goethe e Schiller,

> (...) os clássicos, podem mais dar indicações sobre a sua formação filosófica do que incorporar um conteúdo filosófico às sua peças. Ao menos no que tange à nossa literatura dramática, a grande desgraça decorre da imensa diferença entre inteligência e sabedoria. Quando os nossos dramaturgos, como é o caso de Hebbel, e antes dele já no caso de Schiller, começavam a pensar, começavam também a construir.

E veja-se a grandeza de Shakespeare: ele "não tem a necessidade de pensamento. Ele também não tem a necessidade da construção. É o público quem constrói. Shakespeare não 'arranja' o curso de um destino humano no segundo ato para tornar possível um quinto ato" (I, 105-6). E para que a *clarté* francesa? "Não há nada mais bobo do que montar Shakespeare de tal modo que ele fique claro. Ele não é claro por natureza. Ele é conteúdo (*Stoff*) absoluto" (I, 106). Tudo são, portanto, elogios.

A questão, entrementes, se complica. Se Shakespeare funciona, mesmo que não a contento, pode ele continuar sendo a base? Em que sentido seria isso possível? Aqui flagra-se em Brecht um tom até mesmo nostálgico: "Houve outrora um teatro que tinha com a vida um contato totalmente outro" (I, 104). E a conclusão se impõe: "Os grandes dramas shakespeareanos, a base de nosso drama, hoje, já não atuam" (I, 96). De resto, nem sabemos ao certo como, no passado, eles atuavam. Como superar o impasse? Teimando em voltar à origem? "Assim é que acabamos recebendo sempre o mesmo conselho, de voltar à construção do antigo originário, mas para isso não nos mostram nem um único modelo dotado de suficiente movimento" (I, 100). Brecht tem razão: a volta à origem, mesmo se fosse exeqüível, a nada levaria; ver-se-ia um esquema ingênuo, viciado por um infantilismo que compromete o passado — o público não é o da origem. O clássico que se vê hoje, mesmo quando excelente, longe de conseguir voltar às origens, não passa de resultado acadêmico de experiências mais ou menos recentes. Montar Shakespeare hoje no estilo do tempo da grande Sarah Bernhardt não iria além de um anedotário indigno do autor de *Hamlet*.

> O que temos hoje como trabalho de direção é possivelmente bom demais para que nos pudesse transmitir montagens corretas das boas peças antigas. Tal trabalho, entretanto, não é suficiente para a montagem de peças novas. Naturalmente, a sua missão seria a de montar peças antigas tal como se elas fossem novas (I, 111).

Esses diretores simplesmente se recusam a reaprender o seu ofício; sua alta capacidade é justamente aquilo que lhes tolhe o caminho.

O importante nisso tudo estaria num processo de demitização: demitizar o preciosismo meramente interpretativo, e demitizar também o próprio Shakespeare: sua genialidade ímpar acotovela-se às vezes com a falta de nível — veja-se, por exemplo, a análise que faz Brecht de um texto visivelmente fraco, o *Macbeth* (*Introdução ao Macbeth*, I, 100-106, de 1927). A história da arte é tão mentirosa quanto o museu. Montar Shakespeare como ele realmente seria, além de uma falácia, apenas poria hoje de manifesto o que ele é: uma ruína, como essa outra maravilha, a do torso grego. E no entanto ele, felizmente, não está tão distante de nós quanto os gregos. Reconheça-se que, "ao menos em sua forma, o drama e o teatro de Shakespeare estavam muito próximos daquilo que pode conservar a verdade da vida" (I, 105). O único caminho para a reprodução dos textos shakespeareanos está precisamente naquele elemento que lhe permitiria preservar aquela verdade — o elemento épico: "No teatro contemporâneo só há um único estilo que pode tornar atual o Shakespeare real, isto é, o seu conteúdo filosófico — o estilo épico" (I, 105). Acrescente-se que estamos em 1927, e o conceito de estilo épico começa a tomar corpo na cabeça do poeta.

Brecht sempre sentiu, como é fácil constatar, um fascínio muito grande pelos clássicos — sobretudo por Shakespeare, tão abundantemente citado (a ponto de merecer um ensaio à parte) e que ele conhecia, como homem de teatro, exemplarmente bem. Mas sua postura em face dos textos antigos pautava-se pela suspeita: o que se pode realmente fazer com eles? Essa ambigüidade perpassa também outro tema central, intimamente vinculado ao da possível vigência dos clássicos: para que serve o teatro? A resposta de Brecht sempre vacilou entre dois extremos: o divertimento e a pedagogia. Observe-se que esse tipo de ambigüidade caracteriza muito significativamente as inquietações que rondam o teatro contemporâneo: no passado, tal tema jamais poderia ter sido objeto de preocupações tais como as de Brecht.

No correr dos anos 20, a questão da possível pedagogia inerente ao teatro quase inexiste em Brecht. A própria palavra só vai surgir no fim do decênio. Num breve ensaio, *Sobre conteúdo e forma*, de 1929, Brecht fala numa "mudança completa na finalidade da arte. A nova finalidade é que fará a nova arte". E conclui afirmando: "A nova finalidade chama-se: pedagogia" (I, 227). Já estamos próximos do teatro chamado didático. Mas nos anos anteriores, a peculiaridade do teatro está no fato de que se trata de uma modalidade de diversão. Brecht não chega a explorar o tema, mas quando usa a palavra diversão, o que nem é muito freqüente, ela aparece até mesmo como critério avaliador da própria validade do teatro. As pessoas vão ao teatro para se divertir, e essa afirmação dá o assunto por encerrado. Brecht adverte o ator: "Quem não se diverte em sua ocupação, não pode esperar divertir com ela os outros" (I, 63). E na famosa entrevista dada a Guillemin em 1926, à pergunta "Para quem você escreve?", a resposta vem clara: "Para aquele tipo de gente que vai ao teatro unicamente para se divertir" (II, 267). A asserção não contradiz, segundo Brecht, o seu racionalismo e a sua disposição de só levar à cena o que se vê com objetividade. E nem caberia ver aí contradições, como pretende Hultberg;[4] tudo está simplesmente de acordo com a visão que Brecht tem do mundo, antes de iniciar os seus estudos sobre o marxismo. Tento pinçar, a seguir, aqui e ali, alguns tópicos dessa visão do mundo.

NOTAS

1. Cit. por Hultberg, Helge, *Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts*, p. 53.
2. *Idem, ibidem.*
3. Goethe, J. W., *Zum Shakespeares-Tag*, pp. 1073 e segs., vol. II.
4. Hultberg, Helge, *op. cit.*, p. 75.

8

RESENHA DO IDEÁRIO PRÉ-MARXISTA

Na referida entrevista a Guillemin, Brecht começa estabelecendo a diferença entre a sua poesia e a sua dramaturgia:

> A minha lírica tem caráter mais privado. Ela é pensada para ser acompanhada por piano e banjo e pede a interpretação mímica. No drama, ao contrário, eu não dou a minha disposição afetiva (*Stimmung*) privada, mas como que a disposição do mundo. Com outras palavras: uma realidade olhada objetivamente, o oposto da disposição no sentido usual e poético (II, 267).

E esclarece:

> Eu não deixo que o meu sentimento penetre na estruturação dramática. Isso falsificaria o mundo. Meu estilo de exposição é tanto quanto possível clássico, frio, e deriva mais do entendimento (*idem*).

A racionalidade exige o mais possível a exclusão do sentimento: “O sentimento é coisa privada e limitada. O entendimento, ao contrário, é leal e relativamente abrangente” (II, 269). O decisivo privilégio que Brecht empresta aqui ao entendimento não parece suficiente para estabelecer essa drástica distinção entre o drama e a lírica, que acaba revelando-se um tanto formal. Em verdade, Brecht era dono dessa virtude maior, a de não exibir-se: raras vezes sua lírica se faz confessional. Mas, seja como for, a aposta sempre se dá a favor do entendimento, para ver teatro o homem deve saber pensar. Nas suas peças, Brecht elabora apenas o ponto de partida, as premissas (*Vorgang*), para que o espectador possa pensar por si. A responsabilidade do dramaturgo está em transmitir com “absoluta autenticidade e exatidão” o que acontece em cena, ainda que se “deixe um amplo espaço para a interpretação. Em meus dramas, o sentido se mostra de modo imanente. Basta apanhá-lo. (...) Minhas peças *são* compreensíveis. Eu não preciso *fazê-las* compreensíveis” (II, 268).

O interessante nessas posições, em especial a concernente à estrita dicotomia entre razão e sentimento, é que elas escondem uma espécie de filosofia geral da realidade. Disse “escondem” porque Brecht é extremamente parcimonioso em tudo o que se refere à teoria pura ou qualquer de seus reflexos generalizáveis. Mas nas escassas observações publicadas percebe-se nitidamente que há, de um lado, uma concepção geral das coisas, e, de outro, uma idéia bem determinada do que seja a realidade humana.

Quanto ao primeiro ponto: o mundo não seria “tão repulsivamente caótico quanto pretendem alguns”. Assim mesmo, tanto quanto vemos, tudo é caótico. “O que está fora de nós, nós o chamamos de ‘o irracional’.” Mas, a rigor, não pode haver uma decisão definitiva sobre a estrutura da realidade: “O caos só existe porque nossa cabeça não é perfeita” (II, 270). O pressuposto de tudo sempre é a matéria em estado puro, e a ela se contrapõe a razão; é pela razão que se supera o caos, que se empresta uma ordem ao mundo exterior. Não leva a nada observar que tal concepção, assumida em meados dos anos 20, patenteia ao menos uma ingenuidade extrema. Contudo, não é apenas curioso procurar saber de onde Brecht tirou tais idéias. Nenhuma filosofia alemã — ou européia — da época autorizaria tais posições. Muito menos a dialeticidade marxista, à qual Brecht ainda não chegara. O expressionismo, sem dúvida, namorava com o caos; mas Brecht opunha-se sempre mais aos expressionistas, fazia-lhes reservas sempre maiores, inclusive a Georg Kaiser. Em verdade, a resposta está um pouco mais longe — nos Estados Unidos.

A cultura americana fez-se moda na Europa da época: é lá que se encontrava uma literatura realmente revolucionária, tanto na forma do romance como também no conteúdo, de acentuado protesto social. Outro dramaturgo, alguns anos mais moço do que Brecht, também se deixa entusiasmar pelos americanos: é o francês Sartre.[1] Há em voga toda uma psicologia americana, de tipo behaviorista, que facilmente poderia embasar os pontos de vista de Brecht. Na obra de Joyce, por exemplo, o que fascina nosso dramaturgo é justamente o estado de fragmentação que constitui o seu ponto de partida (em 1927, ele elogia Doeblin, em quem vê um sucessor alemão do autor de *Ulysses*). Mais tarde, no *Diário de trabalho*, em 1938, lê-se que o inglês Joyce "escreve um catálogo de tipos de descrição" (*AJ*, 22). E é assim que o jovem Brecht entende a sua atividade de dramaturgo: "Dou forma apenas ao típico, eu escolho — isto é a ordem" (II, 270). No mais, ele tinha fama na época de ser admirador dos americanos; referindo-se a comentários à peça *Na selva das cidades*, cuja ação se passa em Chicago, Brecht até se defende: "Minha escolha de um ambiente americano não decorreu, como foi freqüentemente opinado, de uma inclinação romântica" (II, 69). Sem dúvida: a escolha já se explica por razões que podem ser consideradas intrínsecas à própria peça; mas, além disso, não há como negar uma acentuada preferência pelos americanos, que, de resto, Brecht conservaria por anos afora. Digamos que, nesse período, ao menos algumas das opiniões de Brecht, e não as mais secundárias, são como que a ressonância de uma certa ideologia americana. A questão fica mais clara se passarmos à interpretação brechtiana da personalidade.

Se o mundo não vai além de um caos fragmentado, puramente irracional, já a realidade humana, enquanto dotada de razão, apresenta um privilégio inegável. Mas o privilégio, por essencial que seja, não vai muito longe. Pois a rigor, em sentido próprio, nem existe realidade humana. Se um personagem — no teatro ou fora dele — se move, por exemplo, dentro de contradições, isso de forma alguma significa que a sua realidade individual espelhe de algum modo supostas contradições do mundo objetivo, nem permite avançar que o homem em seu estofo último ostente uma tessitura de contradições; as contradições que porventura se manifestam revelam apenas que

> (...) o homem em dois momentos desiguais nunca pode ser o mesmo (*der gleiche*: o igual). O exterior, sempre mutante, ocasiona apenas constantemente um reagrupamento do interior. O eu contínuo é um mito. O homem é um átomo que se desfaz constantemente para se refazer de novo. Trata-se de estruturar o que é (II, 270).

O agente desse trabalho? É a cabeça, e somente a cabeça, limitada e exclusiva. Assim, não há personalidade. Entretanto, o homem não se reduz a mero resultado passivo, ele não é reflexo de condições dadas; o homem é a ação, só que essa ação se canaliza exclusivamente pela razão. Portanto, se o homem não se explica como resultado passivo do mundo exterior, como mero produto, não há nele também "ações impulsivas" (II, 271). Ou melhor: tais ações escondem normalmente o pensamento; os sentimentos configuram um produto segundo. Os responsáveis pela desmontagem e remontagem de Galy Gay, em *Um homem é um homem*, são apresentados como "engenheiros do sentimento". Compreende-se, então, que o conceito de homem ideal, ou de bela alma, à maneira kantiana ou schilleriana, torna-se até estapafúrdia. O único companheiro fiel da razão humana — e aqui há uma ponta de dever-ser — é o pazer, o divertimento.

A razão tem os seus eleitos — ao menos dois: o olhar e a ciência. Se se tratasse de assentar o privilégio da razão num nível materialista — e Brecht muito cedo foi um materialista assumido —, e já que a razão não pode ter autonomia substancial, e se Brecht estivesse preocupado em desenvolver uma pequena filosofia — coisa que, ao que tudo indica, nem lhe passa pela cabeça —, então o caminho preciso seria o seguinte: a razão só poderia escudar-se nos sentidos, e dentre eles, o preferido seria a visão. E a visão será, de fato, a preferida. Mas não se percebe, repito, qualquer indício da menor preocupação de ordem psicológica ou filosófica nesse sentido. A metodologia de Brecht é outra: ele vai ao cinema, e lá descobre que a nossa época é incrivelmente ótica, e mais: que nisso há uma novidade. O que faz um filme? "A possibilidade do filme está em sua capacidade de colecionar documentos, de oferecer uma filosofia qualquer, ou as cópias da vida através do perturbado destino de algum outrora interessante expositor de coisas sinistra" (II, 222), escreve ele em um dos breves ensaios daqueles anos sobre o cinema, arte à qual começava a dedicar-se. "Colecionar", "copiar", assim como Joyce "cataloga"; "uma filosofia qualquer", assim como o entendimento "organiza" o que recebe de fora. Não que se deva agora tudo concentrar na linguagem cinematográfica; menos ainda cair no falso dilema de ter de optar entre teatro e cinema, ainda que hoje "o filme não seja mais um problema técnico. Ele tem técnica suficiente para que ela não seja notada. O teatro é que é hoje, e muito mais, um problema técnico" (II, 221-2). Como se vê, estamos ainda nos anos inocentes da história do cinema. Entretanto, o ponto de vista de Brecht, exposto em apenas algumas poucas linhas, é bem mais interessante do que esses problemas por assim dizer "locais" permitem supor.

O nascimento do cinema e a possível transformação do teatro devem ser entendidos a partir de uma instância anterior: é que a postura ótica pertence de modo geral ao comportamento humano de nosso tempo. Não basta falar em imagem, como tanto se faz hoje; é necessário que se lhe acrescente a adjetivação ótica: aí estaria o elemento propriamente originário. Por isso, revela-se "ridículo afirmar que, através do filme, a técnica trouxe à literatura uma nova ótica". A reestruturação da linguagem dentro de uma perspectiva ótica começou bem antes da invenção do cinema — é, ao contrário, o cinema que se deixa explicar por aquela reestruturação. Assim, a poesia de "Rimbaud, por exemplo, já é puramente ótica". E as novelas de Stevenson mostram claramente que a "ótica fílmica já existia (...) antes do cinema" (II, 218). Imagina-se que aquele atraso técnico do teatro, referido há pouco, deva incidir neste ponto: no deslocamento do teatro da área literária para a visual. Contudo, Brecht não entra por ora no tema.

Mas a presença que começa a despontar nas inquietações de nosso poeta, e de modo decisivo, é a da ciência. A idéia central de Brecht, e que ele tratará de desenvolver sempre mais, empresta à ciência um lugar de primeira grandeza, a ponto de se dever dizer que ela constitui um dos grandes pressupostos de toda a obra brechtiana. Nesse particular, Brecht prende-se à tradição já secular da filosofia da ilustração: "*Sapere aude*! Ousa usar o teu entendimento", proclamava o dito famoso de Kant. Não sem sobejas razões; a ciência moderna elabora os grandes instrumentos com os quais há de transformar toda a estrutura da sociedade. O respeito por esse valor insubstituível da ciência permanece inabalável em Brecht durante toda a sua vida; ela instaura o critério último, o único absoluto, inclusive para o teatro. Trata-se de nada mais nada menos do que de "levar o teatro ao nível da ciência" (I, 111). Isso, já num sentido que se aproxima um tanto do naturalismo: os fatos devem ser apresentados com objetividade, de modo exato e correto. Entenda-se, porém, a tese: é a globalidade do fenômeno teatral que deve ser submetida à cientificidade, e não apenas o fato isolado. Logo de saída, o cientista se transforma no braço direito do teatreiro no combate ao velho teatro: "Para liquidar com este teatro, desconstruí-lo, eliminá-lo, vendê-lo a qualquer preço, precisamos recorrer à ciência, da mesma maneira como se recorre a ela para liquidar com outras superstições" (I, 118). A própria possibilidade disso que pode ser chamado de "estilo geral" verifica-se e concretiza-se na medida em que se torna preciso o projeto de um teatro épico; é já em 1926 que Brecht afirma: "Eu sou pelo teatro épico! A direção deve trabalhar os conteúdos de maneira sóbria e objetiva" (I, 269). Ou ainda: "A essência do teatro épico reside talvez no fato de que ele não apela tanto ao sentimento, e sim à razão do espectador; ele não deve vivenciar, e sim discutir. Mas seria incorreto pensar que neste teatro o sentimento desapareça de vez. Isso seria o mesmo que fazer desaparecer o sentimento do âmbito da ciência" (I, 186). O paralelo final mostra-se em tudo significativo. E Brecht assevera até, de maneira um tanto temerária, que os precursores do teatro épico surgiram ao mesmo tempo, no século passado, em que teria começado a grande arrancada científica (I, 123).

O importante está, pois, no pensamento; e, se o espectador deve ser levado a adotar um comportamento crítico, de quem pensa no que está vendo, todo o espetáculo, em todos os seus componentes, deve ser elaborado de tal maneira que a cientificidade possa ser transmitida ao espectador. Mas, concretamente: a que ciências se refere Brecht? A palavra filosofia aparece nos textos do jovem Brecht com certa freqüência, mas numa acepção bastante imprecisa e mesmo vulgar; é só depois da adesão ao marxismo que o emprego dessa palavra se define, ainda que Brecht prefira então mais freqüentemente lançar mão da palavra dialética. Algumas vezes, fala em psicologia, mas parece que sua pertinência não vai além de simples ciência auxiliar. A grande ciência, a ciência da qual o dramaturgo espera uma contribuição definitiva, é a sociologia: "A doutrina das relações do homem com o homem, portanto a doutrina do não-belo. A sociologia deve ajudar a remexer (...) tudo o que diz respeito à dramaturgia e ao teatro de hoje, remexer se possível completamente nas suas próprias bases" (I, 118). O texto citado deixa no ar a questão de saber de que sociologia se trata, mas logo, logo essa lacuna será preenchida: a sociologia irá identificar-se com as teses marxistas.

NOTA

1. Sartre, Jean-Paul, *Situations I*.

9

UM CONTRAPONTO: MAX REINHARDT

Em 1924, Brecht muda-se definitivamente para Berlim, a capital cultural da Europa na época. A intensa e febril criatividade teatral da cidade era pontificada por três nomes maiores: Leopold Jessner, na linha expressionista, estilo que aplicava também na montagem dos clássicos; Erwin Piscator, que dominava o teatro político de esquerda — homem de influência decisiva para acompanhar a evolução de Brecht naqueles anos: e o terceiro homem foi Max Reinhardt, cognominado então o "mago do teatro". Na época, a estética de Reinhardt, um realismo tinto de elementos neo-românticos, já ressoava de modo um tanto ultrapassado, o que o propelia a lançar-se na busca de novas diretivas, norteadas pela pesquisa da monumentalidade e dos efeitos espetaculares, abrindo-se para os grandes espaços e mesmo para o espetáculo ao ar livre. Durante dois anos, Brecht esteve ligado a Reinhardt, no Deutsches Theater, na condição de *Dramaturg*.[1] Mas tudo indica que o relacionamento dos dois foi apenas cordial. E o posto de *Dramaturg* acabou restringindo-se à ida mensal de Brecht ao teatro a fim de receber o seu *Gage* (espécie de salário artístico).

A idéia de um projeto comum, em que Brecht escreveria o texto para um musical, uma paródia sobre o capitalismo americano, acabou naufragando. Por parte de Reinhardt, parece que não havia problemas; quando da montagem de *Baal*, conta-se que Reinhardt teria assistido aos ensaios durante três semanas, sem abrir a boca, fascinado. Mas Zuckmeyer, colega de Brecht como *Dramaturg*, relata que este queria ser dono da situação, exigia que o teatro funcionasse de acordo com as suas teorias.[2] O diálogo entre Reinhardt e Brecht, entretanto, só poderia ser difícil, e por uma razão óbvia: os dois defendiam concepções radicalmente opostas sobre o teatro. E é justamente para essa oposição tão radical que convém chamar a atenção aqui; Reinhardt, pela excelência dos seus espetáculos, pela força mágica que conseguia fazer irradiar, era o mais famoso dos diretores alemães da época, quiçá da Europa. Mas acontece que toda essa fama estava a serviço da concepção tradicional do teatro. Por isso, de certo modo, é a Reinhardt que Brecht se opõe. Qual era, pois, a concepção desse mago do espetáculo?

O ponto de partida é idêntico em Brecht e Reinhardt: atingir o público de hoje em termos de hoje. A diferença entre os dois surge em relação ao advérbio: como deve o hoje ser interpretado? Para Brecht, tudo deve concentrar-se na racionalidade e nos valores que giram em torno dela. Já para Reinhardt, o espetáculo deve perseguir a identificação com os propósitos do irracional, em dimensões como o sentimento, o fascínio, o maravilhoso e, nessa esteira, a plenitude da vida interior. Com a tradição, Reinhardt não alimenta escrúpulos maiores. Pois há, evidentemente, o perigo de transformar o teatro num museu, e a única via para contornar tal descaminho está em tudo transpor para o domínio da atualidade. A isso prende-se também a recusa de pôr em primeiro lugar o texto literário: o que interessa origina-se no espetáculo, e, por importante que seja, o texto constitui um de seus elementos. Afora isso, a palavra que melhor define o estilo de Reinhardt é o ecletismo, e a rejeição a qualquer tipo de estética normativa; a criação do espetáculo deve encontrar em si mesma os critérios de sua validez. Reinhardt não sentia o menor melindre em dar de um mesmo texto interpretações até mesmo opostas e excludentes. Também não descuidava do teatro intimista, e, em sua fase mais importante, organizou uma pequena sala — Schall und Rauch (Som e Fumaça) — para espetáculos desse tipo. Mas o seu chão natural era a monumentalidade; na origem de seu labor está o conceito de obra de arte total, de Wagner, canalizado agora para a realização de um teatro essencialmente popular. Após ter dirigido o Deutsches Theater (no lugar de Otto Brahm), construiu o Grosses Schauspielhaus, que comportava cinco mil espectadores, e nele procurava avizinhar a tragédia da monumentalidade: na imponência desse espaço montou o *Édipo Rei*, a *Oréstia*, Shakespeare em grande quantidade e ainda muitos dramaturgos importantes do passado e do presente. O comportamento aberto, determinado a reinventar a experiência teatral, tornava-o apto a assimilar tudo o que havia de significativo: entusiasmou-se com Gordon Craig, e foi o primeiro a profissionalizar as idéias cenográficas de Appia; fez-se o mago da luz e do som, e sentia o gosto das inovações técnicas, ainda que atento aos riscos da desmedida. E tudo estava a serviço da celebração coletiva, e, para atingir tal objetivo, procurava reduzir ao mínimo a distância entre espetáculo e público.

Escreveu muito pouco. Foi o primeiro, parece, a publicar um livro de roteiros de direção (*Regiebuch*), contendo esquemas de seus trabalhos de diretor. E a um desses roteiros fez anteceder algumas escassas notas sobre a sua concepção do teatro. Aí lê-se, por exemplo:

> Não há uma forma de teatro que seja a única forma artística verdadeira. Deixem o bom ator trabalhar hoje num celeiro ou num teatro, amanhã numa estalagem ou numa igreja, ou então em nome do diabo, até mesmo num palco expressionista. (...) Tudo depende de concretizar a atmosfera específica de uma peça, e fazer a peça viver.

Há frases que revelam com perfeição a mentalidade de Max Reinhardt, como esta, por exemplo: "É o eterno milagre da ressurreição que santifica o palco". Alguns de seus preceitos:

> Não escreva prescrições, mas dê ao ator e a seu trabalho a atmosfera na qual possa respirar mais livremente e mais profundamente. Não economize as possibilidades do palco e da maquinaria sempre que necessárias, mas sem impô-las a uma peça que delas não necessite. Não queremos encenar uma peça tal como era montada por seu autor ainda em vida. Estabelecer tais fatos é tarefa do historiador erudito, e só tem valor para o museu. Decisivo para nós é saber como tornar viva uma peça para o nosso tempo. (...) Tudo deve ser feito para encontrar o caminho de nossa mais profunda intimidade, o caminho da concentração, da exaltação, da espiritualização...[3]

Pertence bem à imaginação de Reinhardt o paralelo entre a Igreja católica e o teatro; a Igreja, que visa atingir o mais altamente espiritual, a revelação do sobrenatural, não hesita em recorrer ao "apelo direto dos sentidos".[4] Não convém esquecer que

Reinhardt era filho não só de Viena, mas da Áustria católica e barroca. A experiência que se quer totalizante não disfarça uma preferência de nosso diretor: o ator como elemento básico do teatro. A pedido da *Enciclopédia Britânica*, Reinhardt escreveu um breve ensaio precisamente sobre o trabalho do ator, que começa com as seguintes palavras:

> O teatro pertence ao ator e só a ele. E ao dizer isso não me refiro apenas ao ator profissional. Penso primeiramente e principalmente no ator como poeta. Todos os grandes dramaturgos foram e são hoje atores natos (...). Refiro-me ao ator como diretor, produtor de cena, músico, cenógrafo, pintor, e também, e não em último lugar, ao ator como espectador.[5]

Existiria como que uma espécie de vida implícita, dotada de "milhares de possibilidades"; a maioria destas adoece e acaba morrendo. Isso vai tão longe que "os códigos sociais modernos aleijaram o ator": "os pés se movem, mas a alma não dança; o coração permanece frio". E o ator, que é "ao mesmo tempo escultor e escultura", teria como missão remediar tal estado de coisas e reavivar no homem a máxima extensão de suas possibilidades. O homem, feito à "imagem de Deus", alberga em si "a arte do ator originada na mais terna infância da raça". Esse "pálido primo" do teatro que é o cinema nasceu na cidade grande, e não corresponde, como o teatro, a um "desejo elementar da humanidade". O teatro vincula-se à "verdade, não à verdade exterior, ao naturalismo de todos os dias, mas à verdade última da alma".[6] Entende-se, por aí, que a formação do ator deva ser feita em tom de exaltação: a dança para o corpo e o canto para a voz.

Se se quiser um entendimento maior dessa delirante "alma" de Reinhardt, convém ler os numerosos artigos escritos por Hugo von Hofmannsthal sobre teatro — um volume de seus ensaios foi dedicado a Reinhardt. Filho da mesma Viena barroca e católica, o entendimento entre o dramaturgo e o diretor de cena foi perfeito, coisa nem tão rara no teatro contemporâneo: pense-se em Stanislavsky e Tchekhov, ou em Claudel e Barrault. No passado, como se sabe, as duas funções eram normalmente exercidas pela mesma pessoa. Ao caso de Reinhardt e Hofmannsthal aplica-se muito bem a expressão goetheana de "afinidades eletivas", a tal ponto que, dizer Reinhardt à maneira de Hofmannsthal ou dizer

Hofmannsthal à maneira de Reinhardt, no fundo acaba dando na mesma coisa. Leia-se, de Hofmannsthal, por exemplo, o seguinte passo: "Não esqueçamos jamais que o palco nada é, e é mesmo pior do que o nada, se não for realmente maravilhoso. Ele deve ser o sonho dos sonhos". O diretor "deve ter grande em si a energia do sonhador, ele deve ser poeta entre os poetas. Seu olho deve ser criador, tal o olho do sonhador, que nada vê que não tenha significado".[7] Desse modo, com tal tipo de linhagem a análise se faz até mesmo difícil, e sua progressão quase imperceptível.

Mas Hofmannsthal chama a atenção para um aspecto da personalidade e das idéias de Reinhardt que convém ressaltar aqui: o seu espírito internacional. Assevera o dramaturgo:

> Ele é hoje uma figura de ponta a ponta internacional; e eu creio que essa internacionalidade da fama e da influência encontram a sua raiz no fato de que Reinhardt nasceu da essência do teatro austríaco-alemão. Pois essa essência repousa sobre uma internacionalidade, uma receptividade universal, que é herdeira direta do espírito universal-europeu dos três últimos séculos.[8]

Daí a conseqüência:

> Nunca ninguém se sentiu menos ligado do que Reinhardt a fronteiras nacionais e temporais. (...) Enquanto indivíduo, ele é tão cheio de vida que tudo só consegue ver, inclusive o mais longínquo e o mais distante no tempo, como um momento da vida. Ele nada vê numa perspectiva histórica, pois vê tudo de modo imediato — e tudo com a fantasia do homem de teatro. Uma personalidade artística estrangeira, uma civilização estrangeira, uma época estrangeira — tais limites não existem para ele.[9]

Não farei aqui um estudo comparativo entre Reinhardt-Hofmannsthal e Brecht, para evitar a repetição em análises que deverão ser feitas mais adiante. Mas acentue-se o fato de que essa estética é em tudo oposta à de Brecht. Na linguagem, por exemplo, Brecht não está de saída inserido no universal católico-barroco; ao contrário, o universal só adquire a sua concretude de universal através do mergulho na particularidade do particular, das concessões aos "desvios" e à historicidade dialetais. Reinhardt e Hofmannsthal estão dentro de uma tradição alemã que começa com o classicismo. Heiner Müller diz muito bem que no teatro

alemão não houve um Molière, no sentido de que não houve um dramaturgo que ligasse as tradições do teatro popular com o teatro literário; segundo Müller, na Alemanha, "o classicismo de Weimar é um substituto (*Ersatz*) da revolução. Não houve revolução, mas houve Schiller".[10] Pois Brecht foi o homem que conseguiu romper com tal tradição; ele estabeleceu uma certa unidade entre o teatro popular do Sul da Alemanha, tão rudemente regional, e o teatro literário que era praticado no mesmo Sul.

Sublinhe-se o fato de que as diferenças entre Reinhardt e Brecht mostram-se verdadeiramente abissais, a começar, e sobretudo, pela mais decisiva delas, que é a da própria finalidade do teatro, dada a crítica feroz a que Brecht submete qualquer forma de ilusionismo. Mas, em seus escritos (para não falar do trato pessoal), Brecht teve a elegância, talvez por ser avesso ao espírito polêmico, de nunca atacar Reinhardt. Os dois voltaram a encontrar-se, Reinhardt já velho, em terras do exílio americano. Brecht procurou-o, estava instalado numa grande *villa* frente ao mar, rodeado de seus objetos de arte e de seus usados móveis berlinenses, cansado, "um anjo da morte devastado pelo trabalho" (*AJ*, 301).

Brecht sensibilizou-se nessa visita com a opinião de que ele considerava *Woyzek* o drama mais forte da dramaturgia alemã e que ele o comparava a certas cenas de *Terror e miséria do III Reich* (*AJ*, 306).[11] Um ano e meio mais tarde, Brecht anota curtamente em seu *Diário*: "Max Reinhardt morreu em Nova York". Segue-se uma breve observação crítica: que os "elementos de estilo" envelheceram em sua obra muito rapidamente, como decorrência de uma separação entre a arte e a vida; Brecht acerta na mosca ao acrescentar que, no caso, "na vida há pouca arte, e na arte pouca vida" (*AJ*, 407-8). No mais, Brecht aplaude o ponto de vista do ator Granach que, em suas *Memórias*, descreve o "teatro alemão de Reinhardt como uma autêntica Hollywood" (*AJ*, 405). Mas Brecht nunca deixou de ver na copiosa obra de Reinhardt aquilo, dentro de seu estilo, que ele soube ser: um mestre.

Veja-se este outro depoimento da época, de Herbert Jehring:

> Max Reinhardt: um genial esbanjador do teatro. Um apreciador de seus efeitos. Um degustador de seus encantos. Max Reinhardt, a mais colorida vocação teatral de todos os tempos, um intuitivo, um improvisador generoso, suscetível a sugestões, distribuidor de suges-

> tões, Max Reinhardt apresentava-se para um público que aceitava o teatro como um luxo, como uma preciosidade, como a mais bela jóia da existência, genial conclusão do teatro da grande burguesia, incomparável em suas realizações, inesgotável em sua flexibilidade artística.[12]

Esse comovido texto aparece no livro de Erwin Piscator; a descrição deve até ser objetiva, mas, se Piscator a cita, é porque ela sintetiza tudo aquilo que o polêmico Piscator detestava, aquilo que não deve ser o teatro: um brilhante necrológio da burguesia. E isso tudo seria, como pretendia o próprio Reinhardt, teatro popular? Aproximemo-nos um pouco do autor de *O teatro político*.

NOTAS

1. Analisando-se o verbete de uma enciclopédia da época (*Das neue Brockhaus*), a figura do *Dramaturg* apresentaria as seguintes atribuições: 1. ele trabalha principalmente em teatros de grande porte, oficiais ou não; 2. acompanha o aparecimento de novos textos dramáticos; 3. avalia a qualidade dos textos; 4. escolhe textos que possam vir a ser encenados; 5. estabelece os contatos necessários com os respectivos dramaturgos. Mas, ao menos em certos casos, como o de Brecht, parece que essas funções não eram desempenhadas de modo rígido.
2. Cf. Esslin, Martin, *Brecht, Das Paradox des politischen Dichters*, p. 45.
3. Cole, Toby e Chinoy, Helen Krich, *Directors on directing*, pp. 296-300.
4. *Idem, ibidem.*
5. Cole, Toby e Chinoy, Helen Krich, *Actors on acting*, pp. 273-8.
6. *Idem, ibidem.*
7. Hofmannstahl, Hugo von, *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze*, p. 490, vol. I.
8. *Idem*, p. 295, vol. II.
9. *Idem*, p. 299, vol. II.
10. Müller, Heiner, *Gesammelter Irrtümer — Interviews und Gespräche*, p. 142.
11. Eisler relata que Reinhardt teria dito: "Isto é o melhor desde Büchner", comentário que teria dado grande alegria a Brecht. Eisler, Hanns, *Gespräche mit Hans Bunge — Fragen Sie mehr über Brecht*, pp. 109 e 343.
12. Piscator, Erwin, *Das politische Theater*, pp. 58-9.

10

ERWIN PISCATOR E A GÊNESE DO TEATRO ÉPICO

Na primeira parte deste ensaio vimos que o naturalismo alemão, em sua própria gênese, distingue-se do francês por ter alargado, com a assimilação da história e da consciência histórica, o âmbito de sua temática. Esse desvio está simplesmente de acordo com as coordenadas gerais da cultura germânica da época. A partir daí, entende-se que o naturalismo tenha podido, em sua evolução, desenvolver dimensões que estariam como que adormecidas em seu bojo íntimo, e que teriam conseqüências fundamentais para o futuro do teatro alemão — conseqüências que continuam vivas ainda em nossos dias e que dizem respeito ao modo como a vida teatral se insere no contexto social alemão: nesse país, o teatro consegue possivelmente ser popular como em nenhum outro lugar do mundo. São duas as dimensões que se desentranharam de dentro do naturalismo e que importa considerar. De um lado, justamente o conceito de teatro popular e a sua prática tornam-se tão universais quanto diversificados em seu sentido e seus modos de ser; e de outro lado, a discussão sempre renovada sobre a necessidade e a importância do teatro político, ou a idéia de que todo teatro é, por definição, político. Piscator foi o homem que, vindo do naturalismo e livrado de seu torpor dogmático por um leve choque dadaísta, chegou a desenvolver uma prática e uma teoria sobre aquelas duas dimensões, de suma importância para que bem se entenda a evolução da estética brechtiana. Se Reinhardt representa um pano de fundo por assim dizer negativo, com Piscator começamos a pisar terra firme.

O ponto de partida do pensamento de Piscator encontra-se em expressões como: teatro proletário (foi a primeira denominação utilizada por ele), teatro popular, teatro de tendência (ele emprega a palavra *Tendenz*) e teatro político. A primeira expressão foi logo esquecida; mas as três outras fizeram-se correntes na linguagem de Piscator. Não são expressões muito felizes, porquanto referem-se com facilidade a uma abrangência que as torna no mínimo ambíguas. Tento nas próximas páginas caracterizar de modo global a doutrina de Piscator, e para isso recorro de início a uma expressão que apresenta, ao menos, o mérito de ser rara, pouco difundida. Num ensaio escrito a propósito de um espetáculo de revista, "político-proletária" e revolucionária, cujo título era *Revue Rotes Rummel* (Revista barulho vermelho), aparece a expressão "ação direta";[1] como ela aparece entre aspas, é possível que tenha sido extraída de algum documento oficial ou oficioso de algo como o Partido Comunista, ao qual, evidentemente, Piscator era filiado; mas parece que a expressão não voltou a ser empregada. Tento uma descrição do que Piscator entende por ação direta.

Em primeiro lugar, ressalte-se que ele fala no texto referido de uma revista, o que é altamente revelador. A revista alemã da época segue de perto o molde parisiense já consagrado internacionalmente. É na segunda metade do século passado que a revista começa a tomar forma, e surge então a primeira vedete importante, a famosa Thérésa. Tratava-se, em Paris como em outros lugares, de espetáculos feitos puramente para divertir; aqui ou ali despontava uma ironia de cunho social ou mesmo uma *chanson* política. Mas a diversão dava as cartas. Na Alemanha, quem muda tal figurino, ainda que antecedido pelas veleidades de um ou outro artista, é sem dúvida Piscator, e seu feito está exatamente neste ponto: a revista subordina-se agora, totalmente, à ação direta. A novidade produziu então um impacto bastante grande, e chegou a suscitar alguns feitos memoráveis, dos quais não se poderia excluir a *Ópera dos três vinténs*, de Brecht e Weil, primeiro grande sucesso mundial na vendagem de discos. Com esse e outros êxitos, a veia política conquista um novo veículo de manifestação. Normalmente, no entanto, a presença da política na revista não implicava um compromisso político maior e explícito, assim como também aconteceu, por exemplo, entre nós, na era Vargas, época em que o gênero atingiu aqui a sua melhor expressão, e em que o vezo político, sempre presente, dificilmente conseguia ir além da gozação, da ironia mais ou menos inconseqüente (e não apenas devido à ação da censura). Mas já ao tempo de Piscator surgiria o radicalismo: a revista encontrava na política sua vocação maior, sua própria razão de ser. Essa adequação tão perfeita entre a revista e a ação direta, se abre um novo caminho, mostra também todas as limitações do labor de Piscator.

Sublinhe-se, em segundo lugar, essa presença da política. Política, no caso, quer dizer precisamente o quê? Quer dizer que o teatro, responde Piscator, "a arte, não passa de um meio para alcançar um fim. Um meio político. Propagandístico. Pedagógico".[2] O escopo definitivo está em atingir a "cultura proletária e a agitação".[3] A realidade política monopoliza, em época de crise, toda a realidade. Onde começa, pergunta Piscator, o "desenvolvimento pessoal"? A partir de 14 de agosto de 1914, sobe o barômetro: 13 milhões de mortos, 11 milhões de aleijados, entre outros dados, e tudo culmina em 50 bilhões de metros cúbicos de gás. A partir de tal fundo, "ninguém se desenvolve pessoalmente": é outra a realidade que deixa as suas raízes dentro do indivíduo e, para o jovem, a figura do professor torna-se supérflua.[4] E é precisamente no contexto desse mesmo cenário que brota a necessidade de um teatro popular, político. No fim do século passado, o proletariado ainda estava totalmente dependente das concepções burguesas em matéria de arte; o teatro permanecia ligado ao "dia de festa" e, alheio ao que revelavam os jornais de todo dia, deveria ocupar-se do belo, da verdade, do grandioso. As coisas se modificam em nosso tempo, constata Piscator,

> (...) pela confluência de dois fatores eminentemente importantes: o teatro e o proletariado. Pela primeira vez, camadas inteiras do proletariado despertam como consumidoras de arte, não mais em pequenos grupos, ou individualmente, mas como massa orgânica e unitária".[5]

Assim, a ação direta encontra o seu público específico.

Disso segue-se um corolário fatal: a vontade de marginalização da arte. Como para os dadaístas, mas por razões totalmente outras: "Chega de arte!" [6]

> Não se tratava de um teatro que quisesse transmitir arte ao proletariado, mas de propaganda consciente; não de um teatro para o proletariado, mas de um teatro proletário. (...) Expulsamos de modo radical a palavra "arte" de nosso programa, nossas "peças" eram manifestos, com os quais queríamos intervir nos acontecimentos atuais e "fazer política".[7]

A óbvia questão que se coloca aqui está em saber até que ponto Piscator, na prática, pôde manter-se fiel a tal programa e estabelecer de fato uma cisão entre teatro e arte. Já a tese, em si mesma, não é defensável — se o fosse tornaria até mais "pura" a ação direta em seu nível específico. Digamos que Piscator possa ter razão em combater — e no fundo é o que ele faz — certas formas de arte, combate que seria até mesmo necessário a fim de abrir espaços para a realização social de uma nova forma de espetáculo; entretanto, com a mesma necessidade, alcançaria ele compulsivamente uma nova forma de linguagem teatral, de *arte* no teatro. Na prática, a recusa de Piscator se justifica se pensarmos não só em largos setores do teatro de seu tempo, mas também se considerarmos aquilo que ele pretende com o teatro: é claro que ele só poderia ficar profundamente irritado com o ilusionismo cênico do desencaminhador Reinhardt. E nessa insatisfação, ou nesse protesto, está o verdadeiro ponto de arranque de Piscator.

Se voltarmos à revista, poderemos entender melhor os caminhos da insatisfação e do protesto. Mas, antes de retomar a revista, atento para um outro aspecto da questão, que se revela através das limitações do naturalismo, criticadas com toda razão por Piscator. A raiz de tudo está sem dúvida no naturalismo, a começar por seu mote mais decisivo: o objeto da arte é a verdade: "A verdade, apenas a verdade!", repete Piscator. Acontece que a verdade tem uma história, ela evolui, e a que determinava o naturalismo dos inícios já manifestava decisivos indícios de insuficiência. Sem dúvida, muito foi feito: na Alemanha, o naturalismo soube pôr em cena pela primeira vez a classe operária, e com grande sucesso (pense-se em peças como *Os tecelães*, de Gerhard Hauptmann, ou *Família Selicke*, de Holz e Schlaf).

Contudo, "o naturalismo está longe de dar expressão às exigências da massa".[8] Claro que houve avanços: "Strindberg e Wedekind colocaram na ordem do dia as questões do sexo, do casamento, a revisão dos conceitos morais. (...) Mas era uma inversão dos valores completamente ligada a uma classe social. A 'boa sociedade' discutia seus problemas a portas fechadas".[9] O teatro não era suficientemente universal, não abrangia toda a sociedade e, mais grave ainda, "o naturalismo certamente não é revolucionário".[10]

À presença da classe operária acrescente-se um novo dado, especialmente caro a Piscator: as inovações técnicas no teatro. Topamos aqui com outro tipo de revolução. De pronto, a técnica não se limita apenas a fornecer novos meios para o aperfeiçoamento da máquina cênica — ela convulsiona o próprio sentido da cena. Se a presença do público operário revoluciona o teatro, o seu complemento de trabalho, a máquina, modifica verticalmente o modo como se dá a inserção do homem na sociedade, e, em conseqüência, não poderia deixar de afetar também o mundo das artes. Daí a verdadeira maquinização que invade naqueles anos as artes, especialmente as artes plásticas (como tema) e as artes cênicas. Não se trata tão-só de novidades técnicas como as introduzidas pelo próprio Piscator — a esteira rolante, o palco giratório e outras coisas mais —, e sim de transformar tecnologicamente a realidade cênica; a cena simultânea, por exemplo, é reinventada dentro desses novos padrões, e há cenários de Piscator que se confundem com uma grande máquina. A introdução do filme no espetáculo, também feita por ele, ostenta este mesmo sentido: não apenas o de complementação, ou de comentário pedagógico, porquanto o filme passa a ser utilizado também com função cênica, ou seja, enquanto cenas filmadas que concorrem em pé de igualdade com cenas teatrais.

Todos esse eventos levam Piscator a uma conclusão que para ele se faz definitiva: a constatação de que a dramaturgia usual tornou-se anacrônica. Em face dessa dupla revolução, representada pelo proletariado e pela tecnologia, como avaliar a produção dramatúrgica? Numa frase em que Piscator fala conciliatoriamente em arte, lê-se: "Não tínhamos à disposição, nem se podia prever em curto prazo o seu aparecimento, peças que pudessem dar expressão clara a nossas idéias, e que ao mesmo tempo conseguissem estruturá-las artisticamente".[11] A nova dramaturgia apenas começava a manifestar-se, e os lentos processos de criação literária tardavam em responder às novas circunstâncias. O jeito estava — e foi isso o que Piscator fez na direção da *Volksbühne* berlinense — em adaptar os textos disponíveis às hodiernas pressões sociais e revolucionárias, "empurrando-os para a frente, aprofundando-os".[12] Nosso criador chega a dizer: "Talvez todo o meu trabalho de direção seja apenas o resultado da falta de produção dramática". Toda a fortíssima polêmica, que invadia a imprensa da época, sobre o lugar do dramaturgo e o do diretor, deixa-se reduzir, segundo Piscator, a uma pergunta em tudo decisória: "Quem vê com maior clareza, com maior convicção, e quem consegue os mais vigorosos resultados?".[13] A resposta estaria na imediatez do espetáculo.

Com o escorço desse pano de fundo, podemos agora voltar à questão da revista. A revista corresponde quase a um caminho — ainda que com gosto de fim de capítulo — de volta às origens, no sentido de que ela possibilita a elaboração, de um modo por assim dizer virgem, de todos os meios que compõem um espetáculo; ela se faz em campo aberto que se oferece à imaginação criadora do diretor. É evidente que o surgimento da revista já no século passado vincula-se — tema a merecer sem dúvida uma análise abrangente — à situação global da sociedade e também ao quadro em que se desenrola o teatro nesse mesmo período. E a posição de Piscator, que relaciona o nascimento da revista à decadência da dramaturgia, nem poderia ser descartada. É com as seguintes palavras que nosso autor descreve a revista:

> A revista não conhece unidade de ação, busca os seus efeitos em todos os domínios que possam entrar em contato com o teatro, sua estrutura é desligada e oferece como que um enorme cabedal de ingenuidade pelo modo direto de sua apresentação.

E mais adiante, arremata:

> E isso tudo sem nenhum escrúpulo na aplicação de todas as suas possibilidades: música, canção, acrobática, desenho em bosquejos, esporte, projeção, filme, estatística, cenas com atores, diálogo com o público.[14]

Acrescente-se a todos esses tópicos a facilidade com que tais recursos conseguem superar também a habitual distância entre público e espetáculo, uma das principais preocupações daqueles anos (Brecht tentará até mesmo suprimir o público) — ainda que, para Piscator, num sentido que deveria ser diametralmente oposto ao de Reinhardt. Em verdade, entretanto, as coisas não são tão simples, essas contraposições simplificam em demasia. Veja-se o que escreve Piscator a propósito do espetáculo *Apesar de tudo*, de 1925: "A massa tomou conta da direção" — a massa, evidentemente, é o público. E mais:

> O teatro tornou-se para ela a realidade, e logo deixou de ser palco contra a platéia, mas uma única grande assembléia, um único grande campo de batalha, uma única grande demonstração. Essa unidade foi o que, naquela noite, trouxe a demonstração definitiva a favor da força de agitação do teatro político.[15]

O problema todo concentra-se nesta experiência da unidade: ela estabelece uma identidade que substitui o mundo real e que acaba dando razão a Reinhardt— ou, ao menos, torna a experiência de Piscator extremamente ambígua. De resto, parece que certa virtude propiciadora do entusiasmo era inerente aos espetáculos piscatorianos e, portanto, transmissível à "massa"; sente-se essa exaltação do entusiasmo até mesmo nos escritos de Piscator. Lembro ainda que a ambição de realizar aquela unidade entre a cena e o público informa também a idéia do "teatro total" que Walter Gropius projetou para Piscator, mas que não chegou a ser posta em prática; segundo Gropius, esse novo teatro deveria "fazer com que o espectador fosse arrastado para o meio do acontecimento cênico".[16] Seja como for, com ou sem ambigüidades, a ação direta pode servir-se de tudo o que foi enumerado como se desconhecesse qualquer constrangimento: por que então não acrescentar a política, a propaganda ao espetáculo?

A revista oferece-se, pois, até mesmo como meio ideal para solucionar não poucos problemas da realidade cênica — a começar pela sempre necessária pedagogia, que pode renascer de dentro do lugar mais inesperado. E soluciona também aquele terrível problema de consciência para Piscator como diretor de cena: o da dramaturgia. A ação direta dificilmente poderia permitir a presença da grande literatura dramática, a não ser, talvez, na limitação das pequenas cenas. Em compensação, ela enseja um outro tipo de texto, que é o documentário — inclusive e sobretudo o jornalístico, já que todo o trabalho teatral deve pautar-se pela reivindicação da "atualidade". O critério da atualidade, por caminhos diretos ou indiretos, acaba válido até mesmo de modo absoluto para viabilizar a própria possibilidade da dramaturgia, excluída, o que nem é tão claro, a mera repetição exterior. Mas para Piscator a atualidade tem uma dimensão bem precisa e restrita: ela designa o aqui e o agora, a realidade imediata com o seu apelo igualmente imediato. É justamente esse caráter "despretensioso" do texto que vai permitir a inclusão no espetáculo de toda a força jornalística da atualidade. Duas palavras para precisar melhor o caráter da atualidade.

Percebe-se de imediato a existência de um parentesco óbvio entre a revista e a atualidade: ambos ostentam caráter fragmentário; a revista quer surpreender pela inovação descontínua, quer dizer: pela surpresa do sempre outro. Pois o sucesso da atualidade jornalística alimenta-se também do impacto do novo e da revelação de uma história que tem por lei a irrepetibilidade. A revista consegue a fusão desses dois tipos de fragmentação; o descontínuo e a novidade são verso e reverso de uma mesma medalha. Mas ouçamos Piscator: "A própria discussão política sobre as eleições, que neste momento está dominando os locais de trabalho, as fábricas e as ruas, deve mudar-se em elemento cênico.[17] As eleições estão acontecendo neste momento, aqui, e não acontecem lá; a fragmentação verifica-se, portanto, no espaço e no tempo, e recusa, em princípio, qualquer terreno comum que permitisse algum tipo de passagem. Com isso não se pretende, entretanto, que o teatro deva ser simples espelho do tempo, a mera reprodução de um instante. A importância desse instante está muito mais em demarcar aquilo que é o aqui e o agora, mas transpondo para o nível da denúncia, da agitação social. A dimensão pedagógica do teatro deriva justamente desse processo que mantém viva a discussão sobre o momento político; trabalhar é antes de tudo uma forma de fazer política. Desse modo, a politização da revista faz com que o espetáculo perca a sua suficiência, e que o palco seja indicativo de questões que estão além do teatro, ou que só estão no palco porque pertencem ao mundo.

A exigência de atualidade representa, então, o que em cena? Quem perde a sua majestade é antes de tudo o herói (ele personifica apenas o destino da própria época, por si só nada é), e, por extensão, a simples presença do indivíduo: "Não mais o indivíduo com seu destino privado e pessoal, mas o tempo e o destino das massas é que são os fatores heróicos da nova dramaturgia".[18]

A exclusão não significa que o personagem seja reduzido à condição de marionete, ou a uma exterioridade absoluta (embora Piscator usasse por vezes o marionete em cena com a exata intenção de substituir o personagem). O homem continua odiando, amando, sofrendo "como o da geração anterior". O que acontece é que esse "complexo de sentimentos" passa agora a ser questionado dentro de novas coordenadas: já não se quer o indivíduo sozinho, isolado, dono de um mundo interior e que sofre o seu destino; toda essa pretensa riqueza não faz mais do que expressar o destino do próprio tempo: a interioridade e a situação de cada indivíduo estão visceralmente ligadas à época, e esta é que deve ocupar o primeiro lugar. Com as palavras de Piscator:

> O homem sobre o palco tem para nós o significado de uma função social. Não é sua relação consigo mesmo, nem sua relação com Deus, que ocupa o lugar central, e sim sua relação com a sociedade. Quando ele entra em cena, com ele entram a sua classe e o seu nível social. Seus conflitos, sejam morais, espirituais, ou instintivos, são conflitos com a sociedade.[19]

A originalidade de nosso tempo concentra-se exatamente neste ponto: hoje, modifica-se a própria base das relações, revisam-se todos os valores humanos, e a pauta do dia passa a ser dominada por uma espécie de deslocamento das relações sociais consideradas em sua globalidade; o homem atual só pode entender-se como ser político. Compreende-se, por tais desdobramentos, que todo aquele processo de fragmentação esteja como que sustentado por um imenso painel de fundo. Não se quer fazer do palco o lugar em que se expõe uma tese liberal sobre a situação do mundo, mas, sim, o "desenvolvimento de uma prova",[20] que exija a ação e a ela leve; que mostre que a tese marxista é a única verdadeira, a única válida, e encaminhe o espectador — o homem — à participação efetiva no processo de transformação do mundo.

Uma conseqüência forçosa desse tipo de teatro está em que a ação direta não poderia ficar na dependência dos sentimentos, da esfera dos impulsos, embora nada se pretenda excluir. Mas o que interessa são os valores da razão, a pedagogia deve orientar-se para o homem enquanto pensante e ativo. Com as palavras de Piscator:

> O teatro já não deve mais atuar sobre o espectador tão-somente ao nível dos sentimentos, não deveria especular apenas com a sua disposição emocional — quer-se agora um teatro que se dirija conscientemente à sua razão. O teatro não deve transmitir o sentimento de elevação edificante, o entusiasmo, a arrebatação, e sim o esclarecimento, o saber, o conhecimento.[21]

Nessa longa caracterização dos pontos centrais da doutrina de Piscator nenhuma vez utilizamos uma expressão que, para esse autor, vale por uma definição: teatro épico. Realmente, tudo o que foi dito não faz mais do que definir a sua acepção do teatro épico. O fato de o adjetivo "épico" aparecer escassamente em sua obra deve-se mais à indecisão e à diversidade terminológica. O adjetivo surge pela primeira vez como subtítulo esclarecedor de uma peça montada em 1924, *Fahnen* (Bandeiras): "Um drama épico". E a propósito desse espetáculo, escreverá Piscator: "Tinha então a possibilidade de desenvolver um tipo de direção que, anos mais tarde, seria proclamada por outros como 'teatro épico'".[22] E no mesmo lugar esclarece esse conceito, atribuindo-lhe duas características de base:

> Trata-se do quê? Em breves palavras, do alargamento da ação e do aclaramento de seus pressupostos; portanto, de uma continuação da peça para além dos limites do simplesmente dramático. Assim, do espetáculo surgiu a peça didática.[23]

Peça didática (*Lehrstück*): outra expressão que logo será adotada por Brecht. E Brecht — como se situa em face de Piscator?

Não passa de mera curiosidade histórica prender-se à argumentação de Schumacher[24] e querer marginalizar Piscator em nome de sua suposta insuficiência na compreensão do marxismo. Se o argumento fosse válido, Schumacher deveria aplicá-lo também ao jovem Brecht e condenar a totalidade da obra daquele período em que o nome de Marx nem passava pela cabeça do autor de *Baal* e de *Na selva das cidades* — tempo em que Piscator já se identificava com bandeiras vermelhas. E, realmente, Schumacher compraz-se em apontar os "erros" do jovem Brecht, e isso sempre em nome de uma estética, inspirada aparentemente em Lukács, que se distingue por seu alto grau de normatividade, invariavelmente amparada em uma presumível verdade absoluta. Essa posição nem é mais burguesa, é pré-burguesa; ela

passa por cima de um dos cometimentos mais exemplares da cultura burguesa em matéria de arte: a liquidação do absoluto e da normatividade dela decorrente, e isso, antes mesmo de qualquer argumentação, já em nome de uma simples constatação: a fatal esterilidade a que conduz hoje toda estética que pretenda impingir normas aos seus seguidores. A questão revela-se delicada, aliás, em relação ao próprio Brecht — analisarei o tema mais adiante. Por ora, fico nas reações de Brecht relativas ao pensamento e à ação de Piscator.

O fato é que Brecht e Piscator foram, durante alguns anos, companheiros bastante assíduos de trabalho, nas bases entenderam-se bem, nem espantando, por isso, que Brecht não fale em seus escritos em desabono de Piscator. Em verdade, ele aprendeu muito com Piscator, e não apenas na prática do teatro, nas técnicas de elaboração de um espetáculo realmente comprometido com a atualidade vigente; é possivelmente sem temeridade que se pode avançar que Piscator foi o primeiro mestre importante que Brecht teve no aprendizado da teoria marxista, aprendizado significativo já porque ele se fazia vinculado sempre à prática do teatro — queria-se um marxismo posto em cena. E, não obstante as discordâncias que aos poucos se fizeram sentir, o fato é que a admiração e o reconhecimento de Brecht por esse seu mestre permaneceram inabaláveis.

As reservas, sem dúvida, existiam, e já em 1926 Brecht é claro: "O grande teatro épico e documentário, que nós esperamos, não pode ser feito pelo Teatro do Povo, e sua realização também não pode ser impedida pelo Teatro do Povo" (dirigido e criado por Piscator) (I, 79). As fronteiras tornam-se até mesmo precisas: "Pode-se adiantar que os ensaios de direção de Piscator visavam eletrificar o teatro e levá-lo ao nível técnico que se fez possível com os recursos atuais" (I, 190). E de modo mais conciso e com uma ponta de ironia: "Não é, de forma alguma, mais fácil criar novos conceitos para o drama do que eletrificar o velho palco. Mas sai mais barato e é também mais necessário (...)" (I, 194). Haveria, portanto, uma parcialidade de Piscator, na medida em que ele concentrava os seus esforços no "primado da aparelhagem" (I, 190). E Brecht passa a assumir o outro lado, o do esquecido drama, que é mais "caro" e menos "necessário". E ele entende apenas agora, retroativamente, a superficialidade do naturalismo — "leve e no fundo sem conseqüências" — e irritase com o expressionismo, que foi "tão-só uma aparência inflacionária e acabou não mudando nada" (I, 195-6). Aparentemente, os termos da oposição entre os dois setores estão demarcados.[25]

Logo mais, já em 1931, a visão autorizada pela distância, Brecht observa, conciliador: "Eram experiências (as de Piscator) mais *dramáticas* do que teatrais, orientavam-se para o próprio drama; mas dramático no sentido novo, que se refere à totalidade do teatro" (I, 261). Anos mais tarde Piscator é reconhecido, simplesmente, como "o grande arquiteto do *teatro épico*" (III, 119). E em 1939, num ensaio intitulado *Sobre teatro experimental*, em que Brecht traça as linhas gerais da "época das experiências" que dominava o teatro europeu já há duas gerações, surge o retrato completo:

> Piscator empreendeu a experiência mais radical para emprestar ao teatro caráter pedagógico. Tomei parte em todos os seus experimentos, e nenhum foi feito que não tivesse por objetivo elevar o valor didático do palco. Tratava-se diretamente de pôr sobre o palco, com domínio cênico, os grandes complexos dos problemas contemporâneos, a luta em torno do petróleo, da guerra, da revolução, da justiça, a questão da raça e assim por diante. Daí impor-se com necessidade a transmutação total da cena. É impossível descrever aqui todas as descobertas e novidades empregadas por Piscator, com o recurso das novas conquistas tecnológicas, para pôr em cena os grandes temas modernos (III, 85. Ver, também, V, 130 e segs.).

E é nesse tom que Brecht prossegue por algumas páginas o seu discurso, sem esquecer o fundamental "*Tudo visava a estabelecer para o teatro uma função social completamente nova*" (III, 88 — o grifo é de Brecht).

A confessada admiração não poderia, entretanto, obliterar as divergências entre Piscator e o projeto brechtiano; este, em tudo mais amplo e muito mais bem fundamentado. Parece que a diferença precípua entre as duas experiências refere-se antes de mais nada ao caráter exigentemente imediatista do que Piscator fazia; embora Brecht não chegue a recusar a necessidade que se impõe, por vezes, de pactuar com o imediato, o fato de base é que ele se move em coordenadas mais amplas, freqüenta mais as distâncias, ainda que tudo seja feito para realçar o atual. Tal recusa do imediatismo, ou do imediato como critério absoluto, reflete-se em dois pontos essenciais. Para Piscator, o épico e o político, em sentido estrito, são tratados como sinônimos, e essa identificação, obviamente, não é aceita por Brecht; o elemento épico se mostra muito mais largo, e suas técnicas confundem-se com a globalidade do fenômeno teatral. Claro, o épico inclui também o elemento político, e mesmo de modo essencial, mas não se quer mais tudo reduzir a ele. O segundo ponto liga-se ao repúdio piscatoriano, ainda que eivado de contradições, do teatro entendido como arte; nesse ponto, Brecht sobrepõe-se totalmente, não apenas aos critérios de Piscator, mas a todas as modalidades de teatro político ou popular da época: Brecht (esquecendo a sua própria irreverência em relação ao conceito de arte em seus primeiros anos) quer realmente fazer arte literária, seu escopo é a alta literatura. E, já por essa razão, convém delimitar bem os terrenos. Contra certa confusão terminológica reinante na época, e sem esquecer o fato, evidentemente sabido por Brecht, de que o épico tradicional nasce na literatura, não devemos empregar as palavras com indiferença: naqueles anos falava-se em teatro épico e em drama épico (incluído aí o jovem Brecht). Mas nosso dramaturgo vai reservar a expressão "teatro épico" para as técnicas que se prendem à construção da globalidade do espetáculo e que resultam na constituição do épico. Quanto ao texto, melhor será falar em dramaturgia não-aristotélica. Mas antes de entrar na análise da acepção brechtiana do épico, duas palavras sobre o que naqueles anos se chamava de "nova objetividade".

NOTAS

1. *Direkte Aktion*, cf. Piscator, Erwin, *Das politische Theater*, p. 65. Interessa-nos aqui apenas a doutrina de Piscator tal como era defendida no correr dos anos 20, sintetizada em quase todo o livro em epígrafe.
2. *Op. cit.*, p. 39.
3. *Idem, ibidem.*
4. *Idem*, p. 25.
5. *Idem*, p. 41.
6. *Idem*, p. 39.
7. *Idem*, p. 47.
8. *Idem*, p. 42.
9. *Idem*, p. 43.
10. *Idem*, p. 42.
11. *Idem*, p. 129.
12. *Idem*, p. 130.
13. *Idem, ibidem.*
14. *Idem*, p. 65.

15. *Idem*, p. 75.
16. Cit. por Hinck, Walter, *Die Dramaturgie des späten Brecht*, p. 130.
17. *Op. cit.*, p. 66.
18. *Idem*, p. 132.
19. *Idem*, p. 132.
20. *Idem*, p. 71.
21. *Idem*, p. 49.
22. *Idem*, p. 62.
23. *Idem, ibidem.*
24. Schumacher, Ernst, *op. cit.*, pp. 135-40.
25. Por volta de 1926, Brecht escreve quatro breves textos sobre Piscator: *O experimento de Piscator*, *Primado da aparelhagem*, *O novo teatro e a nova dramaturgia* e *O teatro de Piscator*. O último é um fragmento e certamente permaneceu inédito; ignoro se os outros textos foram publicados na época.

11

A NOVA OBJETIVIDADE

O movimento literário denominado Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) prolonga a seu modo e dá nova atualidade à postura naturalista: é a mesma estética de base, a mesma reverência em face dos fatos, as mesmas limitações; o adjetivo "nova" pouco acrescenta à fórmula antiga. Mas, nos anos 20, o movimento tem importância. A diferença mais palpável entre os novos e os antecessores capitaneados por Otto Brahm é que agora a busca da objetividade se deixa paramentar com as inovações técnicas do palco, mormente as introduzidas por Piscator. Portanto, mais uma vez, o fundamental não está propriamente na arte, e sim na coisa, nela mesma, na mostração de sua verdade; a palavra "coisa" deve ser entendida aqui em sentido amplo: coisa é também a vida, a existência humana, já que inclusive as dimensões subjetivas são visualizadas através dos critérios da objetividade. A rigor, nem há sujeito, tudo é estritamente objeto — coisa. Os temas são os de época: a guerra, o sexo, a liberação da mulher; os problemas que põem em causa o mundo da justiça têm grande presença, e também a questão da juventude e de sua educação. De preferência, tudo deve ser pautado por acontecimentos reais, de impacto social, que devem ser mostrados em si mesmos. Entende-se, desse modo, que o teatro se aproxime mais uma vez da reportagem, do estilo jornalístico, embora os dados devam ser bem comprovados: a reportagem exige o complemento da documentação.[1] Que Brecht chegasse a adotar em sua terminologia por assim dizer oficial a expressão "nova objetividade", fala por si; os fatos, os acontecimentos impõem-se como a base instauradora; as diferenças vão aparecer no modo como Brecht aborda e interpreta tal pressuposição. E as modificações já iniciam neste ponto: não se trata de reproduzir, e sim de interpretar. Por esses caminhos, entende-se melhor que ele devesse superar o caráter panfletário tão fortemente presente no trabalho de Piscator.

A propósito da atuação da Nova Objetividade, chamo a atenção desde logo para um dado já analisado e que voltará a ser examinado mais adiante: a avassaladora presença da categoria do objeto. Contra o expressionismo, que inflacionava o eu e tudo fazia depender da subjetividade, a nova objetividade tudo concentra no conceito de objeto, ou melhor: no tornar objeto todas as coisas, inclusive o elemento subjetivo. Tal tratamento se faz presente em Brecht; o tema já se anuncia em *Na selva das cidades*, e invade os cenários de *Um homem é um homem*. A partir daí, de certo modo, toda a evolução de Brecht deixa-se esclarecer pela maneira como ele visualiza o objeto e, nessa perspectiva, como considera a realidade humana. E a partir dessa espécie de módulo — a dicotomia sujeito-objeto — começam a ser vislumbrados os próprios pressupostos, não só da dramaturgia brechtiana, mas de toda a arte contemporânea. De fato, enterrados os deuses e os valores eternos, a realidade passa a debater-se entre estas duas categorias fundamentais, o sujeito e o objeto, e já nada há além delas. Mas há ainda a recusa da própria dicotomia sujeito-objeto: eis o caso da arte abstrata, que recusa tanto o tema-objeto quanto o tema-sujeito, considerados como objeto da obra; e recusa também toda inchação subjetiva que poderia infiltrar-se e permanecer subjacente à obra de arte. Mas esse caminho do abstrato, em si mesmo, nunca interessou a Brecht. Nosso dramaturgo, depois de pagar tributo à subjetividade em seus dois primeiros textos, *Baal* e *Tambores na noite*, volta-se, ao menos por algum tempo, para a categoria do objeto (mas até que ponto uma peça como *Na selva das cidades* não se deixa explicar melhor pelo recurso ao abstrato?). Com a adoção do marxismo, as coisas voltarão a complicar-se, e tratar-se-á aos poucos de saber como essa categoria conseguirá abrigar em si a inteireza do sujeito, e em que medida. Voltarei ao tema.

NOTA

1. Além dos textos do próprio Brecht, destacaram-se, em meados dos anos 20, entre outras, as seguintes peças: F. Bruckner, *Krankheit der Jugend*; F. Wolf, *Cyankali*; C. Zuckmayer, *Der fröhliche Weinberg*.

12

O TEATRO ÉPICO

Nada revelaria de muito especial a pesquisa do período durante o qual Brecht começou a arquitetar a sua teoria do teatro épico. Entretanto, chamo a atenção para dois aspectos desses primórdios do problema. O primeiro mostra que, já de saída, a idéia do épico surge de modo bastante complexo; tudo se passa como se, de repente, Brecht se tivesse dado conta de que, de certa forma, ele já estava instalado no teatro épico. E, em segundo lugar, convém fazer uma referência à "família" dos responsáveis pelo próprio advento do teatro épico.

Quanto ao primeiro ponto, parece que a palavra épico surge pela primeira vez num texto de Brecht, ao menos de modo decisivo, e quase como uma bandeira, em meados de 1926, na conhecida entrevista, já citada, a Guillemin: "Eu sou a favor do teatro épico!" (II, 269). Se ele já não concordava de todo com as idéias de Piscator, é porque já estava desenvolvendo a sua própria concepção do épico. A partir desse momento a palavra se torna assídua nos textos de nosso autor, sempre empenhado em mostrar a abrangência do adjetivo. Já na referida entrevista, lê-se que a direção do espetáculo deve ser sóbria e saber trabalhar os conteúdos de modo objetivo; que o ator deve evitar o rebuscamento, e trabalhar de modo frio, objetivo, clássico. Algumas vezes o conceito de épico aparece ligado ao documentário (I, 95 e 190). Ou a idéia de que a nova forma de teatro deve ser coletiva (I, 231). Acena-se com insistência à necessidade de acentuar o lado racional: "O drama épico vai parecer desinteressante (frio) para aqueles que não estão acostumados a ver as situações como problemas ou que não amam (ou temem) as perguntas" (I, 221). Daí a avizinhação do épico à ciência, ao espírito de observação e pesquisa que corresponde a uma época científica como a nossa (I, 126). O privilégio não exclui, porém, a presença do sentimento. Sem dúvida: "O essencial do teatro épico reside talvez no seu apelo, não tanto aos sentimentos, mas à razão do espectador. Mas seria totalmente errôneo pretender expulsar desse teatro o sentimento" (I, 186). Além disso, topamos com uma forma de teatro extremamente rica pela variedade e elementos de que dispõe: não apenas uma nova técnica de atuação e de direção, mas também uma nova dramaturgia, as mais diversas técnicas de palco, a música, o emprego de filmes e outras coisas mais (*idem*). O curioso nisso tudo é que, por ora, o social é pouco acentuado em si mesmo, aparece muito mais como uma espécie de painel de fundo natural; talvez porque a sociedade enquanto problema constitua simplesmente a exata base de todo o teatro brechtiano, desde seus inícios; e seja como for, a problemática social deve funcionar como o fundamento a partir do qual se estabelece até mesmo a própria possibilidade do teatro épico.

O segundo ponto refere-se ao teatro épico enquanto movimento, ou tendência da época. Aqui, destaquem-se dois momentos. O primeiro é que Brecht nem sempre se considera um caso isolado. Ocorre com certa freqüência até que, ao falar de sua obra e de suas atividades, use o pronome no plural: nós. Por exemplo, na já citada entrevista ao crítico Jehring, ele declara: "Sim, essa teoria do drama épico é sem dúvida nossa. Nós tentamos produzir alguns dramas épicos". E cita os nomes de Bronnen e de Fleisser (I, 123). Acrescente-se aqui também o mencionado desempenho de Piscator, para ficar apenas nos nomes mais proeminentes. Segundo aspecto: importante é que para Brecht se trata de um movimento não só necessário, mas que tende a expandir-se. Necessário porque, se há um processo de transformação que invade todos os recantos de nosso momento histórico, tal transformação deve do mesmo modo alcançar, conjuntamente, também o teatro (I, 185). É especialmente significativo para o nosso autor o fato de que a reivindicação de um teatro épico não se ofereça como uma circunstância insulada, a depender simplesmente de uma disposição subjetiva qualquer que escolhesse isso ou aquilo. Brecht vasculha as diversas tendências literárias de todo um século, na "busca de uma tradição" (I, 231). Assim é que a tendência ao épico já informa amplos setores do romance que, com o advento do naturalismo, passam a ser transpostos para o

teatro, ponto este ao qual Brecht volta com certa insistência. Essa busca da tradição, entretanto, vai mais longe, ela atravessa o classicismo, sente-se bastante à vontade no teatro elisabetano, e deita as suas raízes até o longínquo teatro asiático (I, 233). Mais ainda: nem se trata de exclusividade literária; Brecht esquadrinha as artes plásticas e descobre elementos épicos, por exemplo, nos "quadros narrativos" de Peter Brueghel, o Velho.[1] O tempo já se fez maduro, portanto, para que se possa elaborar enfim uma teoria do épico, e nisso está o primeiro empenho teórico maior de Brecht.

O texto por assim dizer inaugural — e quase definitivo — sobre o tema está nas anotações, escritas em 1931, sobre a ópera *Mahagony*, complementadas, um ano mais tarde, pelas notas sobre a *Ópera dos três vinténs*, nas quais Brecht se detém em alguns dos meios práticos de aplicação da teoria. É importante observar desde já que a teoria do teatro épico se desenvolve a propósito da ópera. Deixo, contudo, a discussão sobre o porquê da ópera para um capítulo subseqüente, e fico por ora na apresentação e na discussão da "forma" que constitui o teatro épico. Brecht a propõe através de um conhecido esquema, que é necessário reproduzir a seguir (II, 116-7).

Forma dramática do teatro	*Forma épica do teatro*
1. o palco "corporifica" uma ação	relata a ação
2. envolve o espectador numa ação, e	torna-o um observador
3. consome sua atividade	desperta sua atividade
4. torna possíveis os seus sentimentos	força-o a tomar decisões
5. proporciona-lhe emoções, vivências	proporciona-lhe conhecimentos
6. o espectador é transportado para dentro de uma ação	ele é contraposto a ela
7. trata-se de sugestionar	trabalha-se com argumentos

8. os sentimentos são conservados	eles são levados até o reconhecimento
9. pressupõe-se o homem como já conhecido	o homem é objeto de investigação
10. o homem é imutável	o homem é mutável e agente de mutações
11. tensão em relação ao desfecho	tensão em relação ao andamento
12. cada cena liga-se à outra	cada cena para si mesma
13. os acontecimentos decorrem linearmente	decorrem em curvas
14. a natureza não dá saltos (*natura non facit saltus*)	dá saltos (*facit saltus*)
15. o mundo tal como ele é	o mundo tal como se transforma
16. o homem como deve ser	o que é imperativo que ele faça
17. seus impulsos	seus motivos de movimento
18. o pensamento determina o ser	o ser social determina o pensamento.

Esse esquema, desde o seu aparecimento, sempre foi objeto de comentários e discussões, e mesmo de recusas acaloradas. Convém tecer aqui algumas considerações sobre a dicotomia que ele oferece. Como já se poderia esperar, o esquema, mesmo se tivermos presentes análises de Brecht em outros textos da mesma época, está longe de ser completo. Ele serve, no máximo, como uma espécie de ponto de partida à espera de ulteriores desdobramentos — tome-se-o pelo que ele é: um esquema, tão-somente, e não uma verdade definitiva e acabada. A principal preocupação situa-se na perspectiva do espectador (dos itens 1 a 8). A partir desse contexto, alcança-se a determinação do que seja a natureza humana (itens 9 e 10). Dos itens 11 a 15, o esquema se ocupa da própria estrutura do espetáculo e de seus pressupostos. Volta-se, então, ao espectador, agora como agente de transformação do mundo (itens 16 e 17), para concluir (item 18) com uma afirmação tirada de Marx e que constitui o embasamento filosófico de toda a proposta.

Sem querer "completar" o esquema — isso deverá ser feito com outras análises do próprio Brecht —, observe-se uma estranha omissão. A leitura do esquema desperta a idéia de seriedade, que culmina com a proposta de um compromisso efetivo do espectador no processo de transformação da sociedade. O que Brecht esquece é esta outra função do teatro, tão fortemente presente justamente nas duas óperas referidas — a diversão. Tal como está, o esquema lembra muito mais a austeridade pedagógica das peças didáticas, que são destituídas de qualquer porção de senso de humor; e Brecht elaborou o esquema precisamente na época em que trabalhava no teatro didático. Mais tarde, muitas vezes ele se referirá à compatibilidade entre o aspecto didático e a diversão. O fato é que, do jeito que o esquema está, não se percebe muito bem onde encaixar a diversão.

Considerada do ponto de vista formal, a contraposição entre as duas formas de teatro não poderia ser mais total, a força da oposição é a mesma que preside a distância cartesiana entre sentimento e razão; aliás, em algumas edições o esquema conclui precisamente com a inclusão da dicotomia sentimento-razão. Em conseqüência, num primeiro momento, o esquema ofereceria duas formas de teatro autônomas e excludentes. Acontece que não está aí a intenção de Brecht. A única observação que ele faz antes de arrolar os itens do esquema é que há um "deslocamento de peso" de uma das formas para a outra (II, 116). A oposição, sem dúvida, existe, e seria um erro fatal tentar enfraquecê-la; assim é que, por exemplo, o envolvimento do espectador (item 2) não pode ser tolerado: "Tal magia deve, é claro, ser combatida. Deve-se erradicar qualquer tentativa de hipnose e afastar o favorecimento de êxtases indignos" (II, 118). (Êxtases indignos: eis o clima das peças didáticas, muito afastado das óperas.) Não obstante isso, Brecht insiste numa nota de pé-de-página:

> Este esquema não apresenta contraposições absolutas, mas apenas deslocamentos de tônica. Assim, por exemplo, numa cena que

> exige participação, pode-se preferir a linguagem de sugestão expressa por sentimentos ou então a linguagem persuasiva puramente racional (II, 116).

A tônica dependerá, pois, do contexto e mesmo de uma certa opção, desde que não se esqueça jamais a finalidade básica do que se pretende. Já por aí se compreende que, na edição da Suhrkamp dos *Escritos sobre teatro*, quase definitiva, o item que contrapõe sentimento e razão tenha sido excluído (lamentavelmente sem nenhuma explicação): é que seria falso transmitir a idéia de que a forma épica de teatro seja incompatível com o sentimento. Mas no tom geral a contraposição evidentemente prevalece.

Evite-se, portanto, considerar o esquema como um repositório de noções definitivas. Ou então como se se tratasse de uma arquitetura lógica de caráter puramente dedutivo; por tal caminho torna-se fácil mostrar a ocorrência de certas repetições ou imperfeições (por exemplo: entre o item 2 e o 6; o item 8 escassamente desenvolve o 5, etc.). Mas o que interessa é que se busca, no conjunto, caracterizar um novo estilo de teatro, e nesse particular o esquema brechtiano se faz merecedor de toda a fama de que desfruta. A crítica talvez mais freqüente refere-se ao item nº 10: o homem imutável é contraposto ao homem mutável e agente de mutações. Há quem diga que ela é inócua, que o conceito de imutabilidade nada tem a ver com os personagens concretos de uma peça: por definição, um personagem é mutável; é claro que para Aristóteles, através da peripécia e do reconhecimento, verifica-se uma modificação até mesmo radical do personagem: Édipo arranca de sua túnica o broche e, com sua agulha, priva-se de um dos principais privilégios da natureza humana, segundo os gregos: a visão. Onde a imutabilidade? E o papel da catástrofe, segundo Aristóteles?[2] A morte, quando ocorre, não representa uma mutação que nem se poderia imaginar mais radical? Contudo, nesse ponto, cabe defender Brecht. Trata-se, em verdade, de um tipo de crítica que acaba comprometendo quem a formula: Brecht não era ignorante, e conhecia um sem-número de peças; nelas todas, o que mais se vê são justamente os processos de transformação dos personagens. A este nível, o da ação dramática, a idéia de que o homem é imutável termina ignorando nada mais do que a totalidade da dramaturgia ocidental.

O que é, então, que Brecht tem em mente quando pretende a fixidez da realidade humana, no contexto de certa dramaturgia? Não se poderia tratar de imobilidade cênica, hipótese que beira o absurdo. Também não de algo como a fixidez psicológica dos personagens: excluídas certas situações-limite, nada contradiria mais a própria noção de personagem dramático. Drama quer dizer ação, e nem faz sentido pretender limitá-la só ao exterior ou só à vida interior: ela se refere à inteireza do personagem. A imutabilidade também não poderia ser atribuída ao mundo social ou político; os grandes textos de Tchekhov, que nada oferecem de épico, constituem um bom exemplo disso: a imutabilidade de suas estruturas sociais termina se revelando como a justa razão para o seu total dessoramento, o mobilismo como que nasce de dentro do imobilismo. Mas onde procurar então a imutabilidade do homem?

Dou um passo a mais. Se pensarmos num teatro como o de Brecht, as coisas, ao menos num primeiro momento, começam a esquentar. Claro que, em seus textos, a mobilidade se mostra altamente comprometida, seja a física, seja a psicológica e a social, tanto que tudo isso, ao menos no nível da caricatura ou de um certo esquematismo, termina acontecendo. É que o imobilismo, no caso de Beckett, vem de outro lugar — pretende-se que a estrutura última da realidade, sua base ontológica, seja destituída de sentido, o que acarretaria uma certa paralisação da ação dramática: certa fixidez do homem decorreria da fixidez ontológica; o mundo aqui não é retratado simplesmente tal como é (item 15), mas tal como chegou a ser, ao menos em alguns momentos em tudo significativos da dramaturgia de nosso século. Entretanto, parece que Brecht reclama ser bem mais abrangente: ele refere o mundo "tal como ele se transforma" (item 15). Pena Brecht não ter podido dar continuidade ao seu projeto de trabalhar numa peça, pouco tempo antes de sua morte, que fosse uma "resposta" a *Esperando Godot*, texto que o impressionara profundamente, e que ele deve ter visto em Paris, em 1954; tivesse a versão brechtiana sido escrita, dispor-se-ia então de um parâmetro necessariamente esclarecedor. Seja como for, quer me parecer que a questão deve ser colocada ao nível de uma concepção geral da realidade. Tento elucidar o tema por meio do recurso a dois argumentos.

Brecht aproximou-se muito escassamente de uma experiência tão radical quanto a de Beckett, fato que não o impedia de ter conhecimento de um dos temas centrais do ensaísmo da época (e do século), que é a crise de nosso tempo, com o seu corolário essencial: pela primeira vez uma crise localizada no tempo e no espaço sorve a sua medida no reconhecimento de que a totalidade da cultura ocidental está em crise, visto que os seus valores basilares entraram em decomposição. O próprio Brecht fala em dramaturgia não-aristotélica, ou seja, em um teatro que cai fora dos padrões oficiais originários. E se a crise afeta as estruturas globais, tem de atingir também a concepção do homem, e de modo até mesmo radical. Nem interessa tanto saber se as discussões filosóficas sobre o tema daqueles anos eram do conhecimento de Brecht. Mas claro que eram: o assunto estava por assim dizer nas ruas, invadia os horizontes de todos os setores, e é isso que emprestava um sentido àquelas discussões filosóficas. Um livro de 1927, que fez sucesso e ao qual Brecht possivelmente não tenha dado a menor atenção, *Ser e tempo*, de Heidegger, propõe precisamente uma redefinição da realidade humana. A velha definição, velha de dois mil e quinhentos anos, já combalida, perdia o seu estatuto de verdade inabalável — era uma definição que via o homem primeiramente como animal racional, e que por baixo de suas milenárias transformações históricas permanecera invicta. E ela está na base também do teatro. A tragédia grega, por exemplo, move-se sempre dentro dos limites da concepção grega do homem e do cosmo, e nem lhe poderia ocorrer problematizá-los; mesmo a visão do absurdo que de repente surge na boca de Sófocles — a melhor coisa que poderia acontecer ao homem é não ter nascido — é grega de ponta a ponta, e de forma alguma invectiva a concepção clássica do homem, que permanece imutável porque instalada numa ordem cósmica que nunca desfalece em sua soberania. Como seria de esperar, tal concepção passará por transformações ou crises em nada secundárias, advindas sobretudo do impacto da presença cristã; mas há sempre uma idéia do homem que se pretende estável, e a história da arte, permeando todas as suas vicissitudes, é inquestionavelmente a história de uma arte caudatária de uma concepção da realidade fundamentalmente ocidental — a verdade era ocidental. De nosso tempo deve-se dizer que, ao contrário e contraditando tudo, é exatamente aquela estabilidade ontológica que cai por terra. E então não é apenas Beckett que se torna possível, mas também Brecht: faz-se praticável contrapor duas concepções do homem, e pretender que a nova deva ocupar o lugar da antiga. Mais precisamente: não se trata mais de substituir uma definição da realidade humana por outra, porque o espaço em que agora se move o teatro torna tudo móvel, e torna viável essa contraposição entre o móvel e o imóvel; o que está em jogo, portanto, é a concepção do homem, sim, mas como que arrancado de suas bases estáveis. Mas um segundo argumento deverá precisar melhor esse ponto.

No fim dos anos 20 Brecht já se considera marxista e começa a dar, então, um perfil mais exato às suas insatisfações de ordem social, posto que tudo deva ser pensado agora em função de uma reestruturação da sociedade. A questão aqui é: até que ponto tal reestruturação se revela como necessária? A pergunta, entretanto, se deixa atropelar pelo impacto amontoado dos fatos: as transformações já estão em curso, de muitas maneiras, em todos os níveis e em todas as latitudes. E é nas linhas e entrelinhas de tão inéditas coordenadas que se contrapõem aquelas duas concepções do homem. Busco auxílio, então, em Marx, num ponto bem determinado de sua doutrina e que está situado no próprio cerne da concepção do homem: a teoria da alienação. Até onde o próprio Brecht andou por esse caminho? Certamente o freqüentava, mas é difícil dizer em que medida. É evidente a satisfação do poeta por ter encontrado nas idéias marxistas um porto seguro para idéias que já se vinham delineando; num breve texto intitulado *O único espectador de minhas peças*, provavelmente de 1927, ele começa afirmando: "Quando li *O capital*, de Marx, compreendi as minhas peças" (I, 181). Acontece que é difícil acasalar tal entusiasmo com a extrema escassez, nos textos brechtianos desses anos, de referências a teorias de Marx.

Mas prossigo, sem abandonar a linha do óbvio. A alienação permite o acesso a duas concepções da realidade humana. A diferença fundamental da concepção marxista está em que, pela primeira vez, a alienação passa a ser vista como um percalço histórico, sem dúvida denso em seu contexto, mas que pode e deve, até por isto, ser superado. Na tradição ocidental, na prática e na teoria, afiançava-se exatamente o contrário; nos costumes e pensamentos da tradição platônico-agostiniana, a condição humana, enquanto terrena, seria em si mesma alienada: a possibilidade definitiva de sua superação só poderia ser inaugurada com a morte. Por isso, a andança do homem neste mundo chega a configurar um sentido apenas em função de um outro mundo. A revolução burguesa começa a modificar tal estado de coisas, e, ainda que dilacerada por vezes em profundas dissonâncias, surge a consciência, sobretudo pela crítica à religião, da necessidade de reversão daquele modo metafísico de encarar a vida humana. E Marx (e não só ele) se faz enfim possível: a reestruturação da sociedade tem por escopo extirpar o estado alienado. Mais ainda: a essa consciência agrega-se, concomitantemente, a idéia de que é o próprio homem que, em vez de esperar estaticamente por um novo estatuto, deve empenhar-se em superar a alienação; meios para esse efeito nem lhe faltam: a revolução, a tecnologia, a própria ciência. Seria inócuo pretender que o marxismo brechtiano, mesmo incipiente, desconhecesse a necessidade de distinguir entre essas duas concepções do homem. E é importante acrescentar que tudo isso deve ser encarado no plano, como já foi acentuado, da concepção geral — os processos de particularização são de competência dos cometimentos históricos e da obra de arte. No esquema, logo depois de falar do homem como imóvel ou móvel, Brecht refere-se ao mundo, também ele preso à dicotomia do estático e do dinâmico; e, no teatro, o personagem está inserido em uma "imagem do mundo", o espetáculo sempre é *fabula mundi*. A análise feita alcançou, parece-me, os seus propósitos.

Passo a um outro aspecto do esquema brechtiano, este bem mais delicado por prender-se, também ele, às dificuldades inerentes à compreensão do marxismo de Brecht e, ainda, à própria natureza do marxismo. O esquema conclui (item 18) contrapondo duas teses: o pensamento determina o ser e o ser social determina o pensamento. Entenda-se aqui, por ser, apenas o conjunto dos objetos (mas será necessário explicar o que se entende por objeto). Vale dizer que as duas teses acobertam um tema já aventado anteriormente, o da dicotomia sujeito-objeto, e se referem ao modo como esses dois termos se relacionam: o que determina o quê. Já no jovem Marx, em *A ideologia alemã*, há uma formulação que diz: "Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência".[3] Essas duas teses são encontradiças em manuais marxistas que simplificam demasiadamente o assunto, contrapondo a tese idealista (o pensamento determina o ser) à outra, materialista, que diz que o ser determina o pensamento. Em Marx, a questão é bem menos simples, porque a vida é constituída pelos "indivíduos vivos, reais", "atuantes", e a consciência é apenas a "consciência *deles*".[4] A linguagem de Brecht aproxima-se dessa colocação de Marx, já que ele fala não só em ser, mas em ser social, e o social pressupõe indivíduos que trabalham e produzem, e que são dotados por isso mesmo de consciência. De fato, terminam contrapondo-se, em tal contexto, três teses. A primeira, recusada de saída por configurar a posição idealista, diz que o sujeito determina o objeto. A segunda, na defesa do materialismo antiidealista, afirma o contrário: o objeto determina o sujeito. E, numa terceira posição, busca-se estabelecer uma dialeticidade entre os dois termos, através, ao menos precipuamente, do trabalho; neste terceiro caso, a tônica transfere-se dos dois termos para a relação que se estabeleça entre ambos.

Em outro lugar, procurei mostrar que o pensamento de Marx se move entre duas teses que, a rigor, se excluem.[5] Uma, preocupada com a denegação da tese idealista, que tudo reduz à subjetividade, defende a posição que lhe é oposta, e afirma que até mesmo a subjetividade, em seu foro último, é objetiva — à categoria da objetividade atribui-se uma hegemonia absoluta, que tudo justificaria ontologicamente, desde a raiz do real. Já a outra tese põe a tônica na dicotomia sujeito-objeto, e busca pensar a relação entre ambos os termos; a análise da práxis é que acabaria justificando até mesmo a gênese da dicotomia sujeito-objeto. A percuciente grandeza do pensamento de Marx revela-se, desde logo, neste ponto crucial: é que a necessária discussão sobre as duas teses está longe de poder ser dada por concluída através de critérios puramente lógicos, ou num nível meramente intelectual. Pois a oscilação de Marx entre as duas teses assenta, em verdade, na aporia possivelmente mais importante não só do pensamento filosófico, mas do todo da cultura contemporânea. Aquela ambigüidade determina, em muito, a evolução do marxismo — deve-se ver no stalinismo, por exemplo, a expressão da hegemonia absoluta do objeto, e que foi a ponto de tornar necessária a crítica sartreana, de que "o método se identifica ao terror, por sua recusa inflexível de diferençar".[6] Esse drama maior não constitui, entretanto, uma aporia tão-só do marxismo e de seu evolver histórico, que lhe fosse exclusiva e fatal. A fatalidade invade, bem pelo contrário, todas as dimensões da sociedade atual, porquanto, sem dúvida, a tendência à reificação está fortemente presente também nas estruturas gerais do capitalismo: já têm a idade do século os movimentos reivindicatórios de "humanização" da sociedade e da natureza, a luta contra a coisificação da condição da vida humana e do trabalho; tudo isso parece pertencer de modo inextirpável à chamada sociedade de consumo. E é dentro dessa aporia de base que continua caminhando o nosso tempo, tamanha a atuação nele dos processos de reificação e de seu oposto.

Ora, Brecht também não escapa das contradições inerentes a esse entrevero de ambigüidades; também ele se debate entre duas teses excludentes. Primeiro, a idéia de que o homem é mero reflexo do conjunto das condições sociais, e a outra, que surge aos poucos, que vê no homem o destino do homem. Não é apenas o Brecht marxista que está em causa: aqueles dois pólos — o objeto e o sujeito — devem ser vistos como os referenciais básicos dentro dos quais desenvolve-se já a obra do jovem Brecht. A revolta social visível já nas primeiras peças nada apresenta de especificamente marxista, e toda ela se processa privilegiando a égide da hegemonia do objeto. Em primeiro lugar, ao próprio nível das criações. Não há exagero em afirmar que todos os principais personagens dos primeiros anos, a partir até mesmo de *Baal*, estão mais contaminados pela categoria do objeto do que pela do sujeito; a subjetividade em si torna-se sinônimo de fraqueza, mostra-se suspeita, como é o caso de Kragler, de *Tambores na noite*. Por sua importância o tema mereceria, claro está, um estudo especial que se detivesse na dramaturgia do jovem Brecht.

Em segundo lugar, do ponto de vista das idéias de Brecht, o seu próprio desenvolvimento prende-se ao privilégio conferido ao objeto, fora e antes de qualquer influência marxista. Paralelamente a isso, e por causa disso, na medida em que avançam os anos 20, Brecht torna-se sempre mais alérgico a qualquer concessão à psicologia. Mesmo porque a condescendência com o psicológico revela-se estéril, "não produziu obras importantes" (I, 197); ou apresenta limitações: "A crença fortemente desenvolvida na personalidade mostrou o seu apelo cômico sempre que se queria mostrar o problema da guerra como um problema psicológico" (I, 241); o teatro de tipo psicológico, assevera agudamente Brecht, acaba sendo uma "crua dramaturgia de devoradores de homens", especializada "nessa paixão pelas vivências da burguesia decadente, nessa paixão mórbida de querer enriquecer-se à custa das vivências dos outros e querer participar da dor de toda mãe disponível. Para nós, o teatro não é um repositório de substituições para vivências não vividas" (I, 249). Não que a psicologia deva ser totalmente descartável; mas, se aceita, deve sê-lo enquanto psicologia apoiada em ciências "objetivas", como a sociologia e a economia (II, 253). E num texto de 1936, Brecht aceita os conhecimentos da moderna psicologia, "desde a psicanálise até o behaviorismo", mas "sempre amparados pela sociologia, pela economia e também pela história" (III, 61). A "base" da psicologia não é psicológica; ou, com outras palavras, a base do sujeito não se encontra na esfera da subjetividade, e sim no mundo dos objetos.

Portanto, o ponto de partida do marxismo de Brecht privilegia a tese de que o objeto é princípio de constituição do sujeito. De resto, para ele, isso faz parte das andanças do nosso tempo. A inflação da subjetividade, levada ao máximo pelo expressionismo, acaba se esvaziando e exige a sua contrapartida, a sua substituição pelo objeto. Essa é uma das razões que justificam o encanto de Brecht pela nova arte do cinema, de certa forma mais atual do que o palco precisamente por não dar tanta margem à freqüentação da subjetividade; nessa arte nova não é mais o indivíduo que ocupa o centro, mas o anonimato do processo. Brecht saúda o filme, porque "dissolve tudo no processo, suspende a idéia do herói como meio, do homem como medida de todas as coisas, destrói a psicologia introspectiva do romance burguês".[7] Brecht não esconde o verdadeiro fascínio que sente por essa hegemonia do objeto; ele elogia as "grandes farsas (*Humoresquen*) americanas" justamente por apresentarem o "homem como objeto" e transformarem a trama numa sucessão de relações de causa e efeito.[8] Não se trata de uma opção: em nossa sociedade, observando-se a evolução das artes, a glorificação burguesa do indivíduo cede o seu lugar à sua "dissolução" (II, 103). O que é a criatura humana? Brecht responde, citando entre aspas: "o conjunto das relações sociais" (II, 104). Daí a preeminência absoluta do processo; o processo é que pode "reproduzir uma imagem do mundo suficientemente abrangente. E também o homem, o homem carnal, só pode ser apreendido a partir do processo, no qual ele é" (II, 104). Daí a necessária decorrência da apassivação do personagem. Observe-se que, por definição, a categoria do objeto é passiva, ela é desprovida de qualquer *facultas*, de qualquer tipo de atividade — a *facultas*, a atividade, caracteriza precisamente o sujeito. E os principais personagens das primeiras peças de Brecht não são como que arrastados pela passividade, não acabam aceitando um processo no qual não conseguem intervir?

Por outro lado, o próprio cerne que permite acompanhar a evolução das idéias de Brecht — o que quer dizer, precipuamente, de suas criações — está no progressivo abandono da tese que prega que o ser determina o sujeito, e a substitui por uma outra, que coloca a tônica na relação entre sujeito e objeto (ainda que reste examinar o que se entende por um e outro). Por aí, supera-se aos poucos o processo entendido como sucessão causal meramente exterior, o homem passa a tomar parte ativa no envolver de seu mundo, e abandona-se a idéia — mas até que ponto? — de que ele não passa de um objeto passivo; a tônica é posta, agora, primeiramente, na necessidade da ação política. É assim que, nos anos 30, nas anotações sobre *A mãe*, lê-se: "O homem em suas propriedades deve ser entendido como o destino do homem (do espectador). A definição deve ser praticável" (II, 193). E, realmente, a evolução da figura central dessa peça descreve a sua "conversão", por assim dizer, de um estado de passividade fundamental para a participação ativa no curso dos acontecimentos. Dessa forma, a relação causa-efeito do objetivismo total passa a ser substituída pela relação sujeito-objeto — e abrem-se, desse modo, as portas para um processo propriamente dialético entre passividade e atividade. Se se pensar no esmero dedicado por Brecht à figura de indivíduos em seus grandes textos, notadamente a partir de *Mãe Coragem*, pode-se ter uma idéia do itinerário percorrido por nosso poeta. Entretanto, a sombra da categoria do objeto continuará a se fazer presente, e a explicação causal permanecerá sendo também a mais definitiva. Voltarei ao assunto.

Finalmente, uma observação sobre mais um problema (haveria outros mais a serem discutidos) do esquema brechtiano: é que ele encontra a sua justificação definitiva no materialismo. A afirmação aparece nas *Anotações sobre a Ópera dos três vinténs*: "*A dramaturgia épica, de orientação materialista*, pouco interessada em

investir nos sentimentos de seus espectadores (...)" (II, 103). Brecht quer dizer que há uma vinculação de necessidades entre teatro épico e materialismo. Ele aventura-se até a fazer uma generalização temerária, que, diga-se, nada apresenta de óbvio: "Sempre que há materialismo, surgem formas épicas na dramaturgia", e vê um exemplo "freqüente" (o que é uma inverdade) para comprovar a sua tese na comédia, que "sempre adota uma postura mais materialista, 'inferior'" (II, 104). Tento remediar a situação: o exemplo da comédia permite inferir que o conceito de materialismo é tomado aqui de modo bastante amplo. A contraposição impõe-se quase que logo: restaria à forma aristotélica do drama o espiritualismo. Acontece que essa simetria é ao menos estreita demais e não corresponde aos fatos. A contraposição entre o superior — a tragédia — e o inferior — a comédia — tem muita relação com a desigualdade das classes sociais, mas nenhuma com o materialismo e o espiritualismo. No mais, não é difícil perceber que, se pensarmos nas técnicas épicas elaboradas por Brecht, elas se revelam extremamente versáteis, e podem ser utilizadas independentemente de compromissos com esta ou aquela posição filosófica. Mais prudente seria deixar as velhas categorias metafísicas — espiritualismo e materialismo — completamente de lado, para evitar que acabem funcionando como preconceitos, e substituí-las pela práxis teatral, empregando as técnicas brechtianas como uma espécie de transportável técnico a ser aplicado indiferentemente na comédia ou na tragédia, no drama histórico ou no de época. O mesmo pode ser dito também, aliás, de técnicas com as de Stanislavsky, por exemplo. Essa flexibilidade das diversas técnicas deve ser defendida tanto quanto possível porque — e isso é o mínimo que se pode dizer — ela areja a atividade teatral e abre uma significativa frente de possibilidades para a criação.

Para progredir no entendimento do que seja teatro épico faz-se mister voltar novamente à categoria do objeto. Há sobejas razões para que essa categoria esteja presente em diversos segmentos deste ensaio; a própria conceituação de teatro épico lhe é em tudo caudatária. E, para prosseguir, observo inicialmente que conceitos como sujeito e objeto ostentam uma riquíssima e diversificada história — nem é este o lugar para analisar tantos e tão complicados problemas, ainda que sem eles não se possa entender Brecht em todas as suas possíveis extensões. Por isso, limito-me e pergunto: por que usa ele a palavra épico? Pretende desconhecer ou mesmo menosprezar uma tradição tão radicalmente literária ligada a essa palavra? Talvez a resposta se perca no aleatório, talvez Brecht tenha escolhido a palavra por simples opção, ou por acinte, ou por modismo. Talvez. Mas ocorre que as técnicas épicas, responsáveis pela consecução do espetáculo épico, acabam atreladas a certas coordenadas da arte literária, e justamente àquelas que as poéticas tradicionais classificavam sob o epíteto de épicas: há uma diversificada história da poesia épica. O curiosíssimo nisso tudo — fato, tanto quanto vejo, nunca aventado por Brecht (parece que ele nunca levou em consideração os poetas propriamente chamados de épicos) — é que a conceituação tradicional do épico tem muito a ver com a conceituação brechtiana; não se poderia tratar, claro está, de uma identidade, mas as duas acepções do épico medram a partir de um solo comum, solo este constituído, em que pesem todas as diferenças, precisamente por uma bem determinada compreensão do que sejam o objeto e a objetividade. Tudo aqui é história; mas é no âmbito dessa categoria do objeto que caberia perguntar: que tipo de sociedade produz poesia épica? Restrinjo-me, modestamente, a fazer algumas observações sobre o épico dentro de certa linha, a fim de detectar o seu possível parentesco com os propósitos de Brecht.

Nosso autor sabe muito bem que o conceito de épico vinha sendo objeto de longas discussões no passado, que se fizeram intensas sobretudo durante o "pseudoclássico alemão" (II, 103), nos ensaios de Goethe e Schiller, e que ocupou os dois largamente em sua correspondência. Logo mais, as muitas posições se deixam sintetizar em termos de equilíbrio na *Estética* de Hegel. Baste aqui acenar brevemente para as análises deste filosófo. Segundo Hegel, a epopéia por excelência, que se sobrepõe a todas as outras, é a de Homero; a obra do grego funciona como um verdadeiro modelo, que permite aferir a autenticidade de tudo o que se criou posteriormente no capítulo da poesia. Duas são as suas notas de base. A primeira está nas características gerais da situação do mundo; a segunda trata da ação épica individual. A junção desses dois tópicos resulta num terceiro problema, que é o da totalidade, da unidade que permite falar em obra de arte.[9] Limito-me, a seguir, ao essencial da exposição do filósofo.

Não faz sentido analisar a epopéia a partir da ação individual enquanto abandonada a seus próprios ditames. O pressuposto fundamental da epopéia está no *Weltzustand*, na situação do mundo. A ação individual sem dúvida existe, mas é necessário que ela saiba encaixar-se nas coordenadas nacionais e na totalidade de seu tempo. Toda epopéia decorre dessa sua inserção numa realidade objetiva, e a preeminência cabe a esse mundo objetivo. O pano de fundo é constituído, pois, por uma realidade previamente dada, e a vida originária da ação heróica apóia-se integralmente nela e nela encontra a sua medida. Essa realidade nada apresenta de abstrato, como se fosse algo como um fundamento ontológico sem rosto, um sentido em si mesmo inatingível; ao contrário, o sentido do mundo grego pode ser lido naquilo que compõe esse mundo, e aqui destaquem-se, em primeiro lugar, as relações da vida ética, a família e o povo como integrantes de uma nação unitária. A ação adquire a sua realidade a partir desse fundo, mas esse fundo, por sua vez, não pode dispensar "os próprios indivíduos atuantes e o seu caráter" — Hegel fala em "coletividade substancial da vida objetiva e da ação".[10] Essa substância abarca todo o mundo da *polis* grega, inclusive a natureza, e disso se nutre a ação individual. O filósofo vê em Homero o modelo perfeito desse "equilíbrio político originário".[11] Assim, tudo está inscrito num universal concreto, e, se se deve recusar a generalidade de um universal que valha por si, recuse-se também o "universal limitado do acontecimento particular".[12] Ou por outra, todo o particular e limitado deve alargar-se até atingir as dimensões da totalidade da visão do elemento nacional, isto é, o mundo de um povo determinado. O filósofo fala "em dois tipos de realidade nacional: primeiro, um mundo totalmente *positivo*, que congrega os mais especiais costumes deste povo singular, neste tempo determinado, nestas condições geográficas e climáticas, com estes rios, estas montanhas, estas florestas e toda a paisagem natural; em segundo lugar, há a *substância* nacional da consciência espiritual relativamente à religião, à família, à coletividade, etc.".[13] E para que surja o *epos*, tal realidade não poderia simplesmente descansar em si, mera moldura do que viesse a acontecer: o acontecer da epopéia é como que chamado por esse caráter nacional, tudo se faz profundamente assentado nessa substância objetiva e, de um ou outro modo, tudo é por ela exigido. Por isso é que os conflitos relatados no poema não são exteriores à realidade, como que se acrescentando aleatoriamente a ela: a própria substância objetiva traz em si até mesmo a necessidade do conflito. O conflito por excelência está na guerra, que envolve toda a nação; nela todo o povo fica como que suspenso na coragem, na ação heróica. Verdadeiramente épica, por conseguinte, é somente a guerra que se faz contra nações estrangeiras, são estas que ostentam "algo de substancial". E é necessário que um povo encontre uma justificação "histórico-universal" para os seus cometimentos: há um destino nacional em jogo.

Armada a cena, acede-se então ao sentido da ação do indivíduo. Por mais que a ação épica descanse sobre uma "base universal", é pelo elemento individual que tudo se torna determinado e vivo. E como a ação é sempre e necessariamente individual, trata-se de saber da natureza universal dos caracteres épicos. Se o fundamento do mundo épico exige um empreendimento nacional, faz-se imperioso que uma finalidade, um objetivo singular se destaque. Essa finalidade como que adquire vida através do indivíduo, do herói, e sua realização vai depender dessa ação heróica, que conseguirá pôr de manifesto todos os aspectos do caráter nacional, da crença nacional, da ação nacional. Mais uma vez, tudo acontece no elemento da concretude; é fundamental que tudo se assimile a um indivíduo da maneira a mais estreita possível, que "*um* indivíduo esteja na ponta, ao qual os acontecimentos se liguem, pelo qual se desenvolvam e alcancem a sua completude".[14] Hegel fala em "unidade do sujeito e do acontecer objetivo, que coincidem e se unem".[15] Nesse sentido, o sujeito é uma objetividade, e entende-se, em conseqüência, que os heróis épicos sejam como que portadores de uma totalidade, homens inteiros em seus traços, em todos os lados de seu ânimo, próximos da nacionalidade em seu modo de pensar e de agir. Os heróis conseguem ser a síntese representativa daquilo que está disseminado na coletividade, eles configuram um caráter de grandeza, de liberdade, de beleza humana; cabe-lhes então por direito ocupar o primeiro lugar: "A nação se concentra neles e por eles se faz um sujeito único e vivo".[16]

Entende-se, por aí, que a epopéia se faça expressão da totalidade de um mundo, dentro do qual chega a acontecer uma ação individual. A totalidade como que se abre e dá guarida tanto ao interior quanto ao exterior do indivíduo. Na epopéia,

contudo, tudo se deixa dominar pela substância objetiva, ela vale como medida definitiva. E é precisamente isso o que a distingue da poesia lírica, mergulhada na subjetividade, e também do drama, que busca um novo tipo de equilíbrio entre o subjetivo e o objetivo. Se a lírica tende a restringir-se à singularidade, o drama persegue a síntese conciliadora entre o singular e o universal; já o épico não consegue esquecer, através de toda a possível riqueza de suas ações, a conjugação básica de tudo e de todos com a substância objetiva: a proporção de tudo está no universal.

O mal dessa bela edificação hegeliana reside em seu caráter quase arquetípico, que vem investigar a dissolução de sua história. Ou melhor, a história da epopéia se faria à custa de um capcioso empobrecimento em relação à sua força supostamente originária; história sem dúvida irregular: em Camões, o sentimento da pátria e o conflito bélico revelam-se fortes e ocupam o primeiro plano; já em Dante, em *A divina comédia*, a guerra, transferida para a diafaneidade dos anjos, torna-se, digamos, um tanto deslocada. O curioso nisso tudo é que na Alemanha (limito-me à terra de Brecht e pinço um ou outro momento de uma história rica ao extremo) discute-se, de um lado, a dissolução dos gêneros dramáticos e o nascimento do drama, entendido enquanto tentativa de unir num só texto elementos da tragédia e da comédia; os resultados, híbridos e bicéfalos, revelam-se em verdade um caldeirão de problemas de toda ordem. E, de outro lado, estranhamente, persegue-se a presença do elemento épico na arte moderna, já nem tanto na poesia ou no teatro, e sim no romance burguês — o que é visto por vezes com certa suspeição: Goethe, por exemplo, sente um indisfarçável desconforto em face da "*empirische Breite*", a largueza empírica em que se derrama o romance, e da qual ele já "não quer saber mais nada".[17] O curioso, repito, é que a sensação de tal parentesco entre o épico e o romance está sempre mais ou menos presente, e acaba batendo também nos calcanhares de Brecht. Aludi acima ao fato de que nosso poeta vê no romance burguês do século passado um precursor de seu teatro épico — aquele romance que era transporte para o molde do drama e posto em cena pelos naturalistas. E Brecht insiste no tema. Entretanto, é evidente que no que diz não há um argumento, tudo se perde em coincidências exteriores: seria necessário mostrar esse parentesco do romance com o elemento épico, onde ele está e em que consiste.

Hegel ocupa-se do tema, mas fica a meio caminho. Também para ele a presença do épico na literatura moderna está no romance: o romance é, sem mais, "a epopéia burguesa moderna", afirma em sua *Estética*.[18] O desconforto goetheano, entrementes, continua e, como de hábito, em prejuízo da ordem das razões. Em outro passo da mesma obra, o filósofo estabelece certa distância entre a epopéia e o romance: "Se quisermos encontrar nos tempos modernos exposições verdadeiramente épicas, deveremos procurá-las em outros lugares que não o da epopéia propriamente dita".[19] Por uma via oblíqua, portanto, Hegel chega a constatar a existência de certas coincidências entre a epopéia e o romance: "No que se refere à exposição, tanto o romance quanto a epopéia exigem a totalidade de uma concepção do mundo e da vida".[20] Pois tal concepção se encontraria sem dúvida no romance: "A riqueza e a diversidade de interesses, situações, caracteres, relações de vida, o largo pano de fundo de um mundo total como também a exposição épica dos acontecimentos". Parece que nosso filósofo começa a descarrilhar, e, de fato, logo começaram os reparos; ao romance faltaria apenas, segundo ele, "a situação poética originária do mundo".[21] Um passo mais, e Hegel pode assinalar o perigo maior que ronda o romance: cair no prosaico, no cotidiano.[22] Nos tempos modernos — eis a fraca razão aventada por Hegel — os acontecimentos históricos que poderiam suscitar o poema épico são ainda muito recentes para que possam realmente assumir a forma épica, e explica:

> Por isso, a poesia épica abandonou os grandes acontecimentos dos povos e refugiou-se na limitação das situações domésticas privadas, tanto no interior rural como nas pequenas cidades, para descobrir aí a matéria que se pudesse ajustar à exposição épica.[23]

Daí a fraqueza dessa épica, que sucumbe facilmente aos encontros idílicos, como se observa em *Herrmann e Dorothea*, de Goethe; as minúcias subjetivas substituem agora a paisagem da ação objetiva — mas por que continuar falando em épico?

Hegel mostra-se extremamente cauteloso e mesmo tímido em aprofundar a sua análise. Vimos que a epopéia, segundo ele, apresenta dois pressupostos básicos: a totalidade da ordem social de um momento histórico de um povo, e, de outro lado, refletindo essa totalidade, a presença forte do perfil do herói épico. Acontece que são justamente esses dois pressupostos que desaparecem no romance, ou se tornam tão distantes que já nem se alcança perceber sua possível vigência. A totalidade dá lugar ao cotidiano, desprovido quase sempre de um horizonte histórico maior, e o herói, desamparado, simplesmente perde sentido, ele é no máximo a lembrança de um passado remoto, do qual se retira aos poucos até mesmo a nostalgia das distâncias românticas. Mais tarde, o Galileu brechtiano exclamará até: "Ai do povo que precisa de heróis!". Mas, nisso tudo, onde fica aquela *realidade* hegeliana, aquela substância objetiva que era a própria razão de ser do épico?

Convém insistir no tema. Qual é o objetivo da arte segundo o idealismo de Hegel? Dou-lhe a palavra:

> A finalidade de toda arte consiste em pôr de manifesto a identidade produzida pelo Espírito, na qual aparece o eterno, o divino, o em si e para si verdadeiro como manifestação real e como figura para a nossa intuição, o nosso sentimento e a nossa representação.[24]

Ou seja: a arte verdadeiramente digna desse nome é expressão da idéia absoluta, de modo imediato; ela é a representação do divino que se faz presente no rei, no santo, ou no próprio Cristo; mas a arte é sempre essencialmente mediata, já que não pode preterir o elemento sensível. Observe-se que Hegel formula essa vigorosa definição da arte a propósito da comédia, de um gênero que ele considera "negativo", com reservas, portanto, nada secundárias. De fato, a comédia coloca essa "unidade apenas enquanto autodestruição", e o julgamento de Hegel é impiedoso: a comédia significa a "dissolução da arte em si mesma" (*überhaupt*), o fim de toda arte. Mas por que não dizer também que o romance não passa de ser a dissolução da epopéia? E isso necessariamente? Nem é difícil entender por que Hegel não consegue elaborar realmente uma teoria do romance, não obstante a alta consideração em que ele aparentemente o tinha — seguindo nesse particular, aliás, o consenso do romantismo alemão. Mais uma vez, entretanto, está naquela "largueza empírica", ressaltada por Goethe, o que o incomoda. Comparada ao épico, faz-se difícil captar a unidade formal do romance, de tal maneira ele permanece aberto e receptivo, como também a comédia, ao "inferior". Não há exagero em afirmar que a *Estética* hegeliana consegue ser a expressão última e definitiva de tudo aquilo que a arte tradicional apresentava de mais acabado, de mais perfeito; e é essa arquitetura que começa agora a romper-se, e romper-se desde baixo. Está justamente no excesso de concessão ao empírico o fator que consegue corroer não apenas os propósitos últimos da *Estética* de Hegel — e, portanto, também da "verdade" da arte do passado —, como até mesmo as intenções de seu sistema idealista. Leia-se, por exemplo, o seguinte: "A finalidade da arte consiste em excluir tanto o conteúdo quanto o modo de aparição do cotidiano para trabalhar apenas o racional em si e para si (...)".[25] Mas o romance nasce precisamente dessa sua afinidade com o ilimitado do cotidiano, com o surpreendente, com o empírico. É Wagner que fala em algum lugar em "romance prático de nosso tempo".

Não é completamente dentro desse espírito que, já em nosso século, Benjamin se ocupa da distinção entre o épico e o romance; mas faço questão de citá-lo, a fim de aguçar os dados da questão. O texto de Benjamin é de 1929, e começa assim:

> No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico do que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo.[26]

Citei esse longo texto por diversas razões. É claro que o épico a que se refere Benjamin está relacionado com questões da literatura contemporânea — o texto introduz à questão da "crise

do romance", a propósito de Doeblin. Mas não é este o tema que nos interessa aqui (embora ele evidencie que há uma história do épico). As partes do texto citado referentes ao épico não poderiam interessar ao amigo de Benjamin que foi Brecht: elas são "moles" demais, pressupõem um leitor — ou um espectador — passivo, em estado de descanso. Evidentemente, em relação ao épico, Brecht está muito mais próximo da ascética austeridade hegeliana, em tudo objetiva e comprometida com a ação. Já no que respeita às considerações de Benjamin sobre o romance, nada poderia despertar menos o interesse de Brecht; e também o de Hegel. Tudo se deixa avassalar, em Benjamin, pela presença excessiva da subjetividade particular. O cotidiano de Brecht é, ao contrário disso, social, coletivo, objetivo, ativo.

Mas esqueço um pouco Benjamin, e volto para Hegel. Essa espécie de falta de contenção a que se refere Benjamin, esse comprazer-se no incomensurável, e, em contrapartida, a incapacidade de dar conselhos, de ser exemplar — eis aí as idéias que jamais se enquadrariam nas coordenadas do pensamento hegeliano. O romance não poderia ser nunca um momento, ainda que precário, de concretização do espírito, não é a idéia racional que pervade os seus devaneios. Com outras palavras: o romance revela-se "exemplar" num ponto rigorosamente inaceitável e mesmo inconcebível para o idealismo hegeliano — é que ele já floresce no solo da crise da metafísica; já nada tem a ver com o conceito de imitação da estética tradicional, que levava a banir da arte qualquer comércio com a cópia ou, se se quiser, com o cotidiano; o romance é o mergulho decidido no mundo da cópia. Ultrapassada a metafísica, não admira, por isso, que a estética hegeliana acabe sendo interpelada, em nome da arte contemporânea, como uma antiestética radical, que seu pensamento bordeje o tema da dissolução da arte, da morte da arte. Ou ainda, que ele possa dizer, na Introdução à *Estética*, que "a obra de arte não é tão imperturbável para si, mas que é, sim, essencialmente *eine Frage*" uma pergunta, um problema.[27] Mas a "resposta" brechtiana a essa pergunta respeitará um dado hegeliano fundamental: a racionalidade, ainda que interpretada por outros critérios, que são os científicos.

Já é tempo de retomar Brecht. É claro que ele embarca justamente naquele plano que Hegel não consegue pensar até as suas ramificações extremas, e que lhe são por assim dizer naturais: o do romance voltado para o cotidiano. O que a teoria épica do teatro, o romance, a epopéia e também, sempre segundo Brecht, a ciência moderna apresentam de comum é que todos eles se movem em torno da categoria do objeto, e nesse ponto Brecht assume e transforma uma bela tradição. Senão, vejamos.

Se pensarmos nos pressupostos hegelianos da epopéia — a substância objetiva e o herói —, é fácil aquilatar a situação do teatro brechtiano. O herói desaparece, ele só poderia ser o índice de uma situação de inferioridade: se ele se faz necessário é que as coisas não andam bem. A necessidade do herói, por isso, não passa de um engodo. O importante, longe do herói, é que "aquelas coisas que não andam bem" se tornem transparentes. E por isso, é no outro pólo do épico, o da substância objetiva, que Brecht concentra todo o seu denodo. Quer-se agora a transparência: não mais os mitos, as crenças, a afirmação pela guerra, a homérica unidade nacional. Do outro lado de tudo isso, a substância objetiva sem dúvida subsiste, sim, mas transferida para a visão crítica da realidade — como, por exemplo, a devastação do grande painel de guerra, ou os bastidores políticos que entravam o desenvolvimento da ciência. E é significativo que essa postura crítica, que se quer cientificamente objetiva, acasala-se perfeitamente bem com a presença do cotidiano, herança do romance burguês adotado por Brecht enquanto continuação do épico. E se o herói desfalece, é dentro da esfera do cotidiano que se buscará reconquistar o lugar do indivíduo.

Isto é o que Brecht aceita da epopéia tradicional — da tradição homérica ao naturalismo: a substância objetiva, ainda que, por força da evolução, tornada transparente. Mas o interessante é que a exigência da objetividade, além de encontrar a sua expressão em termos de literatura dramática, deve também tornar-se por assim dizer sensível, ou visível. Quer dizer: no passado, o termo épico fazia-se valer enquanto fenômeno essencialmente literário, que se contrapunha a outros gêneros igualmente literários. Já em Brecht, o épico refere-se à totalidade do fenômeno teatral. Poder-se-ia então, de imediato, ter a impressão seguinte: se a expressão "teatro épico" refere-se, na terminologia brechtiana, à totalidade do espetáculo, e se o texto literário passa a constituir a "dramaturgia não-aristotélica", decorreria daí que toda a discussão sobre a literatura épica terminaria perdendo a sua razão de ser; Brecht teria feito, muito simplesmente, um deslocamento da palavra épico: do elemento literário para o elemento cênico. A inferência, no entanto, está errada. Em primeiro lugar porque, nessa totalidade laboriosamente circunstanciada do fenômeno teatral que define o teatro épico, o texto dramático desempenha um papel decisivo. Nosso poeta empresta ao texto um relevo sem dúvida privilegiado, ao qual, de certo modo, todo o resto estará subordinado. Caberia até falar então, não obstante toda a necessária complementação cênica, numa relativa autonomia da literatura. Mas essa primeira solução continua ao menos híbrida, e não parece dar bem conta do problema. A questão, parece-me, pode ser elucidada por um segundo argumento, este de ordem histórica, ao qual dedico a seguir algumas linhas.

Se se fala em relativa autonomia do texto dramático, é imprescindível que se acrescente desde logo que não se trata daquela autonomia da literatura dramática introduzida pelos franceses no teatro do século XVII. Desde Racine e Boileau, o texto deveria valer por si mesmo, independentemente da cena, e amiúde era escrito de tal maneira que chegava até mesmo a prejudicar o movimento cênico. A partir daquele tempo estabeleceu-se uma desastrada dicotomia, totalmente alheia ao teatro grego ou medieval, para não falar do elisabetano. De um lado, passou-se a defender o texto enquanto valor literário autônomo, dotado de uma excelência eterna, imbuído da imortalidade própria das coisas do espírito; e, de outro, marginalizava-se o efêmero do espetáculo, incapaz que é de guardar a memória de si mesmo; assim, a cena e tudo o que a ela pertence estaria como que por definição fadado ao esquecimento. Tal concepção do espetáculo não deixa de lembrar o mundo platônico das sombras, inconsistente e até mesmo prejudicial à manifestação daquilo que realmente interessa, o espírito. Não espanta que, a partir dessa dicotomia maniqueísta, tantos autores, sobretudo na França, se erguessem contra a própria instituição do teatro; a ação de Cromwell, na Inglaterra, mandando fechar as casas de espetáculo, ostenta um radicalismo que torna o palco suspeito até fins do século passado, mas que continua a se fazer presente um pouco por tudo — por exemplo, na crença da superioridade literária do teatro. Brecht nada tem a ver com o elogio de um gênero literário, e sim com a função efetiva que um texto possa oferecer — se autonomia há, deve-se discutir o seu caráter, o seu modo de ser dentro da totalidade que é o espetáculo. Mas não há privilégio no sentido da hierarquização tradicional.

O contributo de Brecht para a ultrapassagem da oposição entre texto e espetáculo impressiona pela sua radicalidade. É que ele não parte de nenhum tipo de oposição, e sim de um denominador comum aos elementos que se opõem; já não há, de um lado, o texto, a letra, o dramaturgo, e, de outro, o movimento, o corpo, o ator, o diretor. Ou melhor: há tudo isso, mas há também um elemento que estabelece a unidade essencial do todo: a objetividade, a categoria do objeto. A objetividade não é uma coisa, um elemento, mas é o modo como coisas e elementos falam, ou devem falar. O texto épico-cotidiano define-se pela objetividade, e pertence à própria gênese do teatro a extensão visual, gestual, do elemento épico: o estilo épico, ancorado na objetividade, é que garante a sua própria unidade, aquém ou além da coleção exterior de partes. Portanto, contra a tradição francesa que ensinou a opor literatura eterna e espetáculo efêmero, o teatro épico talvez seja a mais vigorosa defesa da unidade profunda do fenômeno teatral; a literatura é ilusoriamente eterna, e o efêmero não é destituído de memória.

O alargamento gestual do épico não passa de um mergulho na substância objetiva, ou naquilo que tal substância pode ser hoje. E seu nome, hoje, é objetividade. O ponto fraco de toda essa concepção do teatro reside precisamente neste ponto: a excessiva hegemonia que se empresta à categoria do objeto, que apresenta, como tudo, todas as características de um fenômeno essencialmente transitório, histórico. Mas tudo é história. E ninguém pode pôr em dúvida, como questão de fato, a imensa amplidão atual daquela hegemonia. E os endereços não se deixam iludir: quer-se a reconquista de um sentido originário para o teatro, *hoje*. Portanto, o alargamento gestual do conceito de épico, que compreende em si o texto, corre totalmente por conta daquilo que Hegel chama de substância objetiva, o que Brecht prefere, menos hieraticamente, chamar de processo. A substância objetiva é dinâmica como o processo (também em Hegel), mas falta-lhe, digamos, o espírito crítico das ciências que tornou crítico o próprio sentido da realidade. Ou ao menos: aquela substância objetiva que era a nação homérica já não é o porto seguro além do qual não se pode ir.

Venho utilizando com certa freqüência a palavra totalidade, ou unidade. E, realmente, toda a questão está aqui: como se resolve, na prática e na teoria, o modo de ser da totalidade que configura o estilo do teatro épico; há aqui um vasto programa, ao qual Brecht dedicou toda a sua existência. Não é por acaso que nosso autor utiliza, logo ao iniciar a primeira justificativa da teoria épica, a expressão wagneriana "obra de arte total"; e no mesmo parágrafo, a primeira frase depois do já comentado esquema das duas formas de teatro, a dramática e a épica, lê-se um corolário essencial àquela expressão de Wagner, e que é o seguinte: "A irrupção dos métodos do teatro épico na ópera conduz principalmente a uma radical *separação dos elementos*" (II, 117). Não se deve nunca esquecer que o primeiro esboço da teoria do épico surge precisamente a propósito de uma ópera, e entende-se por quê: a ópera mostra-se um lugar extremamente propício para um criador como Brecht poder discutir a categoria da totalidade, que constitui a própria essência do teatro épico. Eis nosso novo desafio: os esponsais entre totalidade e separação. Passo, pois, à ópera brechtiana e a seus problemas.

NOTAS

1. Sobre esse detalhe, cf. Chiarini, Paolo, *Bertolt Brecht*, p. 141.
2. *Poética*, cap. XI.
3. Marx, Karl, *Die Frühschriften*, p. 349.
4. *Idem, ibidem.*
5. Bornheim, Gerd, *Dialética teoria práxis*, pp. 178-221.
6. Sartre, Jean-Paul, *Critique de la Raison dialectique*, p. 40.
7. Cit. por Schumacher, Ernst, *op. cit.*, p. 176.
8. *Idem, ibidem.*
9. Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, pp. 325-415, vol. III.
10. *Idem*, p. 340, vol. III.
11. *Idem*, p. 341, vol. III.
12. *Idem*, p. 344, vol. III.
13. *Idem*, p. 346, vol. III.
14. *Idem*, p. 357, vol. III.
15. *Idem*, p. 358, vol. III.
16. *Idem*, p. 361, vol. III.
17. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, p. 146 (carta a Schiller de 12 de agosto de 1797).
18. *Op. cit.*, p. 392, vol. III.
19. *Idem*, p. 414, vol. III.
20. *Idem*, p. 393, vol. III.
21. *Idem*, p. 392, vol. III.

22. *Idem*, p. 393, vol. III.
23. *Idem*, p. 414, vol. III.
24. *Idem*, p. 572, vol. III.
25. *Idem*, p. 373, vol. I.
26. Benjamin, Walter, *A crise do romance, in Obras escolhidas*, p. 54, vol. I.
27. *Idem*, p. 102, vol. I.

13

AS ÓPERAS

De 1927 a 1931 a atividade de Brecht desenvolve-se com intensidade impressionante, e dá-se então a grande virada em seu pensamento. De início, a publicação de um livro de poesia, pronto já há anos, *Die Hauspostille* (Sermões domésticos), e que logo mereceu um prêmio literário. Continua sua colaboração no teatro de Piscator: entre outras coisas, a adaptação, para a cena, do romance de Jaroslav Hasek, *Schweik*, que acabou sendo um dos espetáculos mais importantes da década. Ainda em 1927, estréia o primeiro trabalho em colaboração musical com Kurt Weil, *O pequeno Mahagonny*. Segue-se a montagem berlinense de *Um homem é um homem*, e logo depois, em 1928, estréia outro grande sucesso, *Ópera dos três vinténs*, também em Berlim, no Schiffbauerdammtheater, teatro este que passa a ficar à disposição de Brecht (é o mesmo prédio que, depois da guerra, passou a ser a sede do Berliner Ensemble). Em 1929, retoma o tema de Mahagony e surge a sua segunda ópera de dimensão maior, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*. Monta-se também a miniópera *Happy End*. Nos anos de 1929 e 1930, começando com *O vôo de Lindbergh*, surgem todos os textos que constituem as chamadas peças didáticas. Acrescenta-se a tudo isso a atividade teórica de Brecht ao longo desses anos (que já comecei a discutir no capítulo anterior, sobre o teatro épico). Inicio pelas óperas e esquematizo o que nos interessa.

A *Ópera dos três vinténs* relata as aventuras do *highwayman* Macheath, chefe de um bando de ladrões de rua. A peça mostra o seu casamento com Poly, filha de Peachum, que controla a mendicância em Londres, conta a sua amizade com o chefe de polícia Brown, o Tigre — descreve, enfim, todo o ambiente em que vive o herói, entre ladrões, mendigos e prostitutas. As coisas quase terminam mal para ele: por vingança de seu sogro involuntário, Macheath se vê condenado à morte; se não morresse, uma multidão de mendigos, ostentando toda a miséria e todas as doenças possíveis, perturbaria as cerimônias de coroação da rainha. Claro que, contra todas as evidências e por puro amor à ópera, a rainha termina perdoando o romântico ladrão, e a vingança se frustra.

Trata-se da adaptação simples de um texto inglês de 1728, *The Beggar's Opera*, de John Gay, espécie de *songsplay*, com música do hamburguês Johann Christoph Pepusch. Em 1928, o texto festejava o seu bicentenário. Grande sucesso em sua época, obteve um sucesso ainda maior em 1920, na montagem do *Lyric Theatre*, de Londres.[1] Brecht ouvira falar dessa nova montagem, entusiasmou-se, e conta-se que, à medida que uma colaboradora sua, Elisabeth Hauptmann, traduzia o original inglês, ele, introduzindo algumas modificações, elaborava cena por cena a sua adaptação. Além da criação do personagem Brown, a única cena inventada por Brecht, uma das melhores do texto, com um tema que já vinha se tornando uma de suas especialidades, é a cena de casamento de Macheath e Poly. Mas, a despeito dessas inovações, a tese de Schumacher acaba se impondo: não se trata tanto de uma reelaboração do texto original, e sim de uma tradução que se permite alguma liberdade; Brecht não realiza uma transposição da temática pretérita para o início do nosso século,[2] ainda que não se deva negligenciar a correção feita por Hecht a esse ponto de vista: a ação da peça se passa para Brecht um século mais tarde do que a do original; a burguesia vitoriana é mais conhecida e próxima, e também suficientemente distante para ser julgada de modo crítico.[3] Seja como for, as duas peças não deixam de mostrar grandes convergências, sobretudo no plano ideológico. Ambas querem criticar as classes mais elevadas, mostrando que a *low class* não passa de um ministro da *high class*: a inferior é a caricatura e a verdade superior. O berço de estilo e as boas maneiras mal conseguem disfarçar o grande personagem, sempre presente: o dinheiro, que compra tudo e desfaz qualquer barreira. Os interesses comuns permitem entender que, no fundo, as duas classes se entrosam às maravilhas. Mas a crítica de Schumacher se mantém: o texto de John Gay apresenta uma virulência crítica maior que a de Brecht; Gay refere-se de modo imediato à crônica policial da época, pinta com ênfase a pertinência necessária entre o baixo-mundo da miséria e a riqueza, retrata abertamente a situação política e até mesmo personagens políticos — Peachum reproduz o estilo e as proezas financeiras do início do capitalismo inglês, encarnados na figura do primeiro-ministro Robert Walpole; as trapaças dos privilegiados constituem mesmo a motivação básica do texto de Gay. Em Brecht, nada disso. Se crítica existe, ela se esfumaça em termos de passado ou se instala no plano das generalidades. Tanto que, se o espectador se sentir atingido pela mordacidade crítica do texto, nem por isso sua contundência prejudicará as delícias de um bom espetáculo. O próprio Brecht deu-se conta dessa limitação; por esse motivo, ao escrever a adaptação da peça à forma do romance, em 1934, e, antes disso, no texto para o filme que seria rodado por Pabst, a crítica social passa por um processo de atualização (radicalização esta que motivou o protesto dos realizadores do filme com um processo, perdido por Brecht). Macheath, por exemplo, é apresentado agora como diretor de banco — transmutação, aliás, que não deixa de cumprir uma promessa inscrita nas palavras finais do herói na primeira versão:

> Senhoras e senhores! Estais vendo um dos últimos representantes de uma classe fadada a desaparecer. Nós, pequenos artesãos com métodos antiquados, que trabalhamos como insignificantes batedores-de-carteira, somos esmagados pelas grandes empresas apoiadas pelos bancos. O que é um simples ladrão comparado às ações de uma sociedade anônima? O que é um assalto a um banco comparado à fundação de um banco? O que é matar um homem comparado ao ato de lhe dar um emprego?

Mas da *Ópera* valem as palavras de Bernardt Dort: "Brecht substitui a sátira imediata de Gay por uma sátira, uma crítica em segunda potência. Ele não atualizou o original. Ao contrário, ele o irrealizou".[4] Saliente-se, entretanto, que Brecht soube manter-se fiel à tese de Gay, de que a sociedade não vive *na* moral, mas *da* moral. E, embora Brecht fale no texto simplesmente em "homem", sem nenhuma adjetivação, sua idéia fundamental é, sem dúvida, transmitida ao público:

> O ladrão Macheath deve ser apresentado pelo ator como uma figura burguesa. A preferência da burguesia pelo ladrão pode ser expli-

> cada a partir de um engano: um ladrão não é um burguês. E este engano tem como pai um outro engano: um burguês não é um ladrão (II, 94).

É esse "engano" que é muito bem explorado por Brecht.

A análise feita reflete-se igualmente na questão da linguagem. A peça de Gay pretende ser também uma crítica às óperas de Haendel, na época em grande voga. O surpreendente sucesso de Gay teve duas conseqüências imediatas: primeiro, suscitou o advento de uma plêiade de imitadores, a começar pela obra *The Quaker's Opera*, de Thomas Walker, o ator que fazia o papel de Macheath no espetáculo de Gay; esses textos são considerados, como sói acontecer, inferiores ao de seu modelo, mas levaram assim mesmo a uma segunda conseqüência: a queda do prestígio de Haendel como autor de óperas, subitamente preterido pela melodiosidade mais fácil, cantada pelas ruas, de seu colega Pepusch; Haendel transferiu então o seu sucesso para outro setor, o dos oratórios. Contra o barroquismo que impera no estilo de Haendel, Gay emprega uma linguagem simples e imediata, de efeitos diretos, próxima do linguajar popular. Já Brecht volta a um certo barroquismo, sua linguagem é empolada, de um discurso rico, que se apraz em certa retórica. Por isso mesmo, a exigência do grande espetáculo decorre como que naturalmente; a cena se divide com freqüência em planos, e o espetáculo prodigaliza a utilização dos mais variados recursos; a palavra gosta de alçar vôo, ela se faz declamação e canto, e os cantos são baladas sentimentais ou de situação, há um grande coral luterano, marchas militares, com referências ao *jazz* e mesmo à música clássica. De resto, Brecht também parodia a ópera, mas a italiana.

O tema da ópera é essencial, e será melhor analisado no capítulo seguinte. Por ora, e antes de tudo, sublinhe-se que a intenção de Brecht está em proceder a uma reforma da ópera tradicional; ele pretende lançar uma arte que substitua a ópera do passado. A constatação que se impõe hoje, tantos decênios após o sucesso inicial (e também o subseqüente), é que o projeto de Brecht não conseguiu alcançar os seus objetivos. Em que pese o conteúdo crítico que informa o texto, o fato é que o espetáculo termina funcionando em termos de comédia musical. Entretanto, quando se afirma sem mais que se trata de um "superespetáculo burguês",[5] admite-se implicitamente o fracasso do problema originário de Brecht e empobrece-se singularmente a intenção central de nosso poeta. Pois a *Ópera dos três vinténs* foi escrita como crítica ao tipo de ópera que dominava então a cena alemã — e a crítica da época, ressoando Brecht, referia-se à "crise da ópera".[6] A crise deve ser considerada dentro de duas perspectivas. Uma prende-se ao próprio repertório operístico dos teatros, tanto alemão quanto estrangeiro, especialmente o italiano; mas, evidentemente, o grande tema termina sempre sendo a "obra de arte total", de Wagner. Faltaria à ópera espírito de renovação e adaptação aos novos tempos. Uma outra perspectiva diz respeito a Haendel. Crescia na Alemanha a partir de 1920 um verdadeiro culto, com sabor de redescoberta, das óperas haendelianas, que se sucediam de modo crescente nos palcos alemães. Se se pensar na situação de crise em que se encontrava a Alemanha da época, talvez se possa compreender melhor a contrapartida que a ela representava esse fascínio por Haendel: seu tom solene, hierático, de coisas definitivamente estabelecidas, com sua galeria de heróis, reis, santos, como que a garantir, no abstrato, a vigência de uma ordem perene. Todo esse panorama musical alimentava-se de um abismo entre a ópera e a sociedade, de um vazio que mudava a arte em fautora de esquecimento. E é precisamente como reação a tal esvaziamento que Brecht pensa o seu trabalho: a exigência, de um lado, de tornar visível e atual o conteúdo da ópera, de maneira a colocar o espectador como que dentro de sua própria situação; e, de outro, a renovação formal, principalmente pela música. A participação de Brecht na música era decisiva; ele era responsável, como de hábito, pelas *songs*, canções que depois eram orquestradas por Kurt Weil. E Weil tinha total consciência do trabalho que executava juntamente com Brecht, e isso desde o tipo de orquestra utilizado até a influência direta do *jazz*, presente não só em seu aspecto melodioso, mas sobretudo nessa grande novidade da época que era o ritmo jazzístico. E o todo visava a alcançar o tom da paródia.

A curta ópera *Happy End* inaugurou a temporada de 1929-30 no teatro do Schiffbauerdamm, de Berlim. Na autoria constava o pseudônimo de Dorothy Lane. Escrita em parceria com Elisabeth Hauptmann, Brecht é responsável principalmente pelas canções, que, também desta vez, foram orquestradas por Kurt Weil. E também aqui encontramos o submundo de uma cidade, desta feita americana, povoada de bandidos; como eles acreditam que, numa época dominada pelos bancos, o assalto aos bancos não oferece maiores chances, esses bandidos desocupados defrontam-se com membros do Exército da Salvação, que entram em cena para fazer uma bem-sucedida colheita de almas. A peça não vai além do divertimento. Com resultados bem superiores, Brecht voltará ao tema alguns anos mais tarde em *Santa Joana dos matadouros*. Foram empregados os recursos normais do teatro épico, sendo que a novidade ficava por conta do emprego de luz especial para acompanhar o desempenho das canções. Não obstante o bom nível de alguns momentos musicais, o espetáculo foi um fracasso de público e de crítica.

Como a confirmar a impossibilidade de repetir o marco que foi a *Ópera dos três vinténs*, a segunda grande ópera, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, também não apresentou um sucesso significativo. Brecht retoma e desenvolve aqui *O pequeno Mahagonny*, de 1927. O tema, mais uma vez, está na força do dinheiro. Baseada nesse absoluto, funda-se uma cidade dominada pelo princípio de uma anarquia reificadora de todos os relacionamentos humanos, tudo coroado por um coral de prostitutas. A "cidade de ouro recebe imigrantes insatisfeitos de todos os continentes", mas, através de diversos percalços, inclusive de ordem climática, a decadência total torna-se inevitável. Assim, *Mahagonny* apenas prolonga e confirma as técnicas que vinham sendo utilizadas por Brecht. Talvez se possa falar numa eficácia maior na obtenção de resultados nas críticas ao capitalismo. O espetáculo é mais despojado do que a *Ópera dos três vinténs*, a linguagem é mais direta, o tom geral menos exuberante; se a ópera anterior não ia muito além de despertar o agrado do público, entende-se que esse mesmo público se sentisse agora atingido e mesmo ofendido com *Mahagonny*, a ponto de tornar a estréia de março de 1930 um escândalo.

NOTAS

1. Para outras informações, ver Hecht, Werner, *Brecht, Vielseitige Betrachtungen*, pp. 13-35.
2. Schumacher, Ernst, *op. cit.*, p. 223.
3. Hecht, Werner, *op. cit.*, p. 23.
4. Dort, Bernard, *Lecture de Brecht*, p. 71.
5. Dort, Bernard, *op. cit.*, p. 73.
6. Cf. Schumacher, Ernst, *op. cit.*, pp. 251-6.

14

POR QUE A ÓPERA?

Toda a evolução do jovem Brecht teria de levar fatalmente à experiência da ópera — mas também à consciência do impasse dessa experiência. Brecht sempre se ocupou com a música, e as suas *songs* revelam ao menos um talento irrecusável. Entretanto, a sua prática musical e operística não consegue esconder o fato de que ele não teve formação específica. Como, então, enfrentar uma orquestra, ainda que minimizada? Não importa: a sedução subsistiria inteira. Afinal, a possibilidade de contágio num país em que, como disse alguém (foi Brecht ou Piscator?), qualquer cidade de cinqüenta mil habitantes tem a sua Casa da Ópera, é quase um destino e torna a experiência da ópera para o jovem Brecht simplesmente ineludível — no que, de resto, entre conterrâneos e contemporâneos, ele está longe de ser uma exceção. Acrescentem-se a isso as acirradas discussões, freqüentes naqueles anos, sobre a crise da ópera — logo a propósito desse gênero que é o mais nobre entre todos: dentro da cultura burguesa a ópera se impõe, sem dúvida, como o espetáculo maior, o mais completo, o mais exigente. E também o mais pretensioso: baste lembrar que já em suas origens ela busca retomar a antiga tradição da tragédia grega. E daí ainda uma certa propensão de aproximar da ópera as criações mais bem-sucedidas da dramaturgia moderna. Quando, já em 1920, Brecht chama o *Don Carlos*, de Schiller, de "bela ópera" (I, 16), não está sendo apenas irônico; em verdade, não obstante a ironia depreciativa, a expressão procede da memória do tempo. Em 1919, Hofmannstahl numa crítica já assinalava a vizinhança: "E o que são as criações de Schiller, não do jovem, mas do Schiller maduro, da *Virgem de Orléans* até a *Noiva de Messina*, senão uma luta por uma ópera sem música?".[1]

A luta de Brecht oferece, claro está, um outro sentido. Repito que, a despeito de um destino ingrato, os intentos de Brecht nada querem ter de comum com o espetáculo musical, ou a opereta e assemelhados — ele quer é a ópera propriamente dita. E com essa ambição pretende alcançar o próprio núcleo do teatro burguês. O ponto de partida do poeta está na aceitação de um fato certamente incontornável: a presença inequívoca da ópera. E essa presença reclama — Brecht não é o único a afirmá-lo — uma crítica e uma reforma. Acontece que no próprio cerne do comentário brechtiano verifica-se uma ambigüidade. A constatação inicial reza assim: "A ópera que temos é a *ópera culinária*. Ela era um meio de prazer muito antes de tornar-se uma mercadoria. Ela serve ao prazer, mesmo quando pede e dá cultura, pois ela pede e dá cultura do gosto. E ela se aproxima de qualquer objeto de modo prazeroso. Ela 'faz viver' e é útil enquanto 'vivência'". E logo a seguir Brecht endossa esse caráter culinário da ópera: "Por que é *Mahagonny* uma ópera? A sua postura básica é a da ópera, ou seja, culinária. Aproxima-se *Mahagonny* de seu objetivo de modo prazeroso? Sim. É *Mahagonny* uma vivência? É uma vivência. Pois: *Mahagonny* é uma diversão" (II, 113). Observe-se aqui que o adjetivo "culinário", de evidente conotação depreciativa, identifica-se com a palavra diversão, e o todo redobra a sua complicação com a presença de outra palavra: vivência. O teatro como diversão apresenta-se nesse texto, portanto, como uma questão não resolvida. Se *Mahagonny* faz corpo uno com a diversão, parece que é o próprio projeto brechtiano da ópera que se destina a um impasse radical. E as coisas se tornam mais graves se pensarmos nas concessões às vivências, aos sentimentos, que são, como já ensinava o velho Hegel, particulares e subjetivos, quando a obra de arte deve ser universal e objetiva. O cientificismo de Brecht levou anos para chegar a dialogar com o sentimento subjetivo; mesmo porque a adoção do marxismo não tornaria dócil o aprendizado da significação do sentimento de um dado. Entende-se, já por aí, que a experiência da ópera não poderia deixar de ser substituída por um novo tipo de dramaturgia — as peças didáticas: nestas, a diversão e o sentimento estão totalmente banidos. Só depois, com a forte personagem de *A mãe*, é que desponta o carinho.

Mas a experiência foi feita e deve ser discutida. Brecht é incisivo: "Do ponto de vista formal, a *Ópera dos três vinténs* oferece o tipo originário de uma ópera: ela contém os elementos da ópera e os elementos do drama". E acrescenta, resoluto, que se trata de "uma experiência para agir contra a total imbecilização da ópera" (II, 108). A imbecilização decorre, claro está, da concessão ao divertimento e da hegemonia do emocional — coisas das quais nem Brecht consegue fugir. Claro é também, para ele, que a ópera não foi sempre culinária: óperas como *A flauta mágica*, *Fígaro*, *Fidélio* "continham elementos ativísticos, de concepção do mundo". Depois, com os românticos, sobretudo com Wagner, isso se perdeu, ou ficou preterido, e foi substituído pelo prazer: "Os wagnerianos de nossos dias satisfazem-se com a lembrança de que os wagnerianos dos inícios estavam inseridos num senrido do qual tinham consciência" (II, 121). Wagner é aqui, indubitavelmente, o grande nome: não é por acaso que a expressão "obra de arte total" aparece diversas vezes sob a pena de Brecht. Brecht parte da convicção de que o lugar privilegiado de realização do teatro épico está justamente na ópera, e não apenas porque a função da música apresenta caráter épico. Embora não se deva descartar a hipótese de que o gênero ópera esteja fadado a desaparecer até mesmo a médio prazo, não se deve esquecer que, mesmo

> (...) se *Mahagonny* é tão culinária quanto exigem os hábitos, ela apresenta ao menos uma função modificadora da sociedade: precisamente por colocar o caráter culinário em discussão, atacando uma sociedade que necessita de tal tipo de ópera (II, 125).

Em que bases se processa esse ataque à ópera tradicional? A investida se faz com a demolição de seu conceito mais abrangente, o de obra de arte total — o que está em causa é exatamente o conceito de totalidade. Já sabemos: não se quer mais a "mágica" wagneriana, desprezam-se os "experimentos hipnotizadores" que visam à "identificação" do público com o espetáculo por meio do "sentimento"; não se pretende trocar a vida pela exaltação dos sentimentos. Ora, a única maneira de dissolver essa unidade, essa experiência da totalidade de identificação pela ópera, está em proceder precisamente de modo inverso, e o inverso chama-se fragmentação, separação. A primeira frase depois do esquema que contrapõe duas formas de teatro, reproduzido acima, assevera: "A introdução dos métodos do teatro épico na ópera conduz principalmente a uma radical *separação dos elemen-*

tos" (II, 117). Eis aí o principal, e a separação deve atacar o mal pela raiz. Os elementos que compõem a totalidade da ópera — sempre acoplados ao elemento objetivo que analisei anteriormente — são três: a palavra, a música e o espetáculo. Numa situação ideal poder-se-ia conseguir o perfeito equilíbrio entre os três, ou então entregar-se à preeminência de um dos elementos sobre os outros dois. Mas o processo de base na ópera tradicional está na consecução da arte total, que leva, com possíveis variações, à fusão das diversas artes. No caso, isso quer dizer: à degradação de cada uma delas, na medida em que elas passam a desempenhar a função de serem indicativas umas das outras. Desse processo de fusão participa também o espectador: ele se torna passivo, sofre a ação da arte totalizadora. Tudo culmina, em conseqüência, num êxtase desindividualizador, desintegrador, numa nebulosa mágica, e esse efeito geral é o que precisa ser combatido em todos os níveis. Seu pressuposto está no subjetivismo, e trata-se agora de tudo transmutar em objetividade. O caminho para alcançar esse alvo só pode ser o seguinte: "A música, a palavra e a encenação devem adquirir maior independência" (II, 118).

Toda a questão se concentra, portanto, em saber como se estabeleceria tal processo de separação. E nesse ponto crucial Brecht, a seu modo, não deixa de inserir-se em procedimentos que definem em larga medida as matrizes da criação artística em nosso tempo. Não é o lugar aqui para discutir o tema com a abrangência que ele mereceria, tendo em vista justamente o caráter de radicalidade com que sói apresentar-se. Avanço apenas que, se na grande arte do passado o conceito de arte total, nunca problematizado e por causa disso, estava por tudo presente, seja na catedral gótica, na tragédia grega, no palácio, na ópera, concretizando sempre uma experiência unitária, de integração das artes entre si, e de integração também dessa unidade das artes com o conjunto dos valores fundamentais de uma dada comunidade — esse duplo processo de unificação que define a arte total começa em nosso tempo a estiolar-se, num movimento desintegrador que torna o próprio conceito de arte total altamente controverso. Em efeito, contrapõe-se hoje à síntese tradicional da arte total, que veio até Wagner, esta outra criação em tudo surpreendente, a da arte pura, que percorre justamente os caminhos inversos aos da arte total: quer-se agora separar as artes umas

das outras (a pintura, por exemplo, restringe-se então aos seus elementos especificamente plásticos); além disso recusa-se qualquer forma de caráter referencial à arte, ela passa a dizer apenas a si mesma. Entende-se assim que, nessa medida, o processo de separação passe a presidir a confecção da arte. E entende-se ainda que as coisas se compliquem precisamente naquelas artes que são sintéticas por definição, como é o caso do teatro e, mais ainda, da ópera — conjugam-se aí, necessariamente, diversas artes. O fato de que, nas concepções, já a partir de Appia e Gordon Craig, que examinam a natureza das artes cênicas em nosso tempo, tanto se discuta, e com freqüência de modo acirrado, justamente a natureza daquele agregado da arte, mostra por si o quanto se vem impondo o processo de separação. Que a questão se faça presente também nas cogitações de Brecht, não faz mais do que situá-lo, a seu modo, claro está, dentro das minudentes perquirições estéticas contemporâneas.

Diga-se mais: o conceito fundamental da estética brechtiana é nuclearmente o da separação, sempre consolidado na objetividade — o teatro épico estabelece-se pelo modo como compõe os seus diversos elementos ao nível do que poderia ser chamado de separação objetiva. Tais elementos, ao menos até certo ponto, podem variar, um pode ser substituído por outro, o peso de cada elemento se faz maior ou menor. Mas todo o processo de composição se deixa informar pelo princípio (como a *arché* grega: aquilo que está na origem e preside o desenvolvimento do todo) da separação. Atente-se bem: não se pretende partir dos elementos enquanto separados para, num segundo momento, procurar pôr junto o que deve ou pode ir junto e deixar separado aquilo que num certo contexto não pode ser agregado; esse procedimento caracteriza o modo usual de restabelecer a unidade: os elementos se pertenceriam em função da unidade restabelecida. E é justamente tal instauração da unidade que se mostra aos olhos de Brecht — a unidade resultaria numa fusão inadmissível. E para evitar isso os elementos, cada um deles, devem permanecer em seu ser-separado. A idéia norteadora está neste ponto exato: cada elemento deve ser mantido na separação — isso é o principal, o princípio radical. Esse cultivo da separação, com suas técnicas precisas, seria o meio pelo qual se alcançaria o resgate da diversidade dos elementos em sua diversidade, isto é, longe das contágios descaracterizadores da fusão, da subserviência de um elemento aos demais: cada um seria resguardado em si mesmo, afastando-se em conseqüência o perigo maior, o de reinstalar a identidade hipnotizante. O conceito de separação, de resto, já está em vésperas de ser batizado com outro nome: distanciamento — conceito este que será largamente analisado mais adiante.

Convém insistir no assunto. Parece que Walter Benjamin não entendeu a questão nos breves e sugestivos ensaios que dedicou ao tema do teatro épico, todos escritos por volta de 1930. Para Benjamin, Brecht faz uma opção entre duas modalidades de teatro. A primeira, recusada pelo dramaturgo, entende a cena a partir do texto literário: "Brecht liquida a ilusão de que o teatro hoje se fundamente na poesia".[2] Benjamin teria sobejas razões para fazer esse asserto, se pretendesse que Brecht recusa o teatro à maneira racineana, enquanto fenômeno essencialmente literário, e que por esse motivo põe em crise a teatralidade do texto. Contudo, além disso Brecht não vai; a sua dramaturgia não desempenha papel inferior no contexto daquela conjugação de todos os elementos que constituem um espetáculo. A rigor, para Brecht, nem existe inferior e superior. Mas, daquela suposta "liquidação" da poesia, Benjamin infere que "o teatro épico é gestual (*gestisch*).[3] O teatro épico, portanto, encontraria o seu princípio, o seu fundamento, no gesto, e não mais no texto literário.

A afirmação de Benjamin apóia-se em argumentos muito sugestivos, que ele, aliás, não atribui diretamente a Brecht. O primeiro está na autenticidade do gesto, já que ele dificilmente pode ser falsificado — um gesto é um gesto. Em segundo lugar, contrapondo-se à ação e ao "empreendimento das pessoas", o gesto oferece uma notável característica formal: é que o seu princípio e o seu fim são flexíveis, ele se constrói dentro de uma moldura fechada, e que a partir daí compõe a sua integração no fluxo móvel da vida cênica. E o que interessa a Benjamin está neste terceiro ponto: quanto mais for interrompida a ação surge o gesto, e "assim, no teatro épico, a interrupção da ação está em primeiro plano".[4] Isso significa que, com a separação, ou a interrupção, alcança-se a base do teatro que estaria no gesto. Benjamin acerta na medida em que mostra a importância da interrupção, mas a inferência que ele faz a partir daí privilegiando o gesto parece-me representar uma inaceitável atrofia das propostas de Brecht. Faço aqui, de imediato, duas observações. A primeira é a seguinte: interrupção (*Unterbrechung*) e separação (*Trennung*) não são conceitos coincidentes: toda interrupção é uma separação, mas o contrário não vale — e o forte da separação está muito mais nesse contrário. Quando Brecht, nos textos há pouco citados, fala em "separação dos elementos", ele só dá como exemplo, contra Wagner, um tipo de separação, que é "a maior independência dos elementos", e a interrupção nada tem a ver com essa independência. Em segundo lugar, Benjamin não se dá conta de que o processo se separação é onipresente, determina tudo, não só o gesto, e que o gesto é um elemento entre outros, por importante que seja (voltarei mais adiante à questão do gesto). O gesto não passa de conseqüência, resultado dos procedimentos de separação que, estes sim, constituem a base do teatro épico.

Noutro passo, Benjamin volta ao tema, avançando um pouco mais no problema: "O teatro épico é gestual. A rigor, o gesto é o material do teatro épico, que é a utilização adequada desse material".[5] A interessante questão que Benjamin coloca a seguir consiste em saber de onde tira o teatro esse material. Sua resposta: da "realidade", com adendo: apenas da realidade de *hoje*. Especificando melhor: trata-se "do gesto de uma ação ou de imitação de uma ação".[6] A montagem de um texto histórico, por exemplo, só atinge o espectador *contemporâneo* pelos gestos que possam alcançar esse espectador de hoje. Digamos que a transitoriedade do teatro liga-se à transitoriedade do gesto; há uma história da gestualidade. E Benjamin reafirma mais uma vez: "No mais, o teatro épico é *per definitionem* gestual. E obtemos tanto mais gestos quanto mais interrompermos uma ação".[7]

O curioso aqui é que Benjamin sempre fala em ação, ou em alguém que age ou atua. Assim, o gesto parece encontrar o seu princípio e o seu fim no próprio corpo daquele que age, ainda que a ação deva ser como que colorida pela conjuntura atual. O autor elide, com isso, a questão do relacionamento entre gesto, texto e interrupção — questão necessária: afinal, não obstante a influência de Karl Valentin e de seu eterno fascínio por Carlitos, Brecht nunca escreveu qualquer roteiro para a pantomima, a arte do gesto pelo gesto nunca foi por ele cultivada.[8] O normal, pois, é que o gesto apareça ligado a um texto, à palavra. E Benjamin transforma o tema quase num mistério. Quando Brecht emprega *songs*, para alargar com outro exemplo a questão, a canção tem por objeto interromper a ação, mas neste caso é a música que dá o tom, e não só o texto. E qual é a função do texto propriamente dito? Benjamin refere-se brevemente ao problema numa passagem de um dos seus ensaios: "Sem querer entrar na difícil investigação da função do texto no teatro épico, pode-se estabelecer que em certos casos a função principal do texto consiste, longe de querer ilustrar a ação ou de incentivá-la, em interromper a ação".[9] Com isso, Benjamin provoca, digamos, um desligamento do problema, ou o seu alargamento, e passa por cima da relação fundamental: a relação entre palavra e gesto. Ele em tudo vê dialética: na relação entre gesto e situação e "vice-versa", entre o ator e o personagem e vice-versa, entre o ator e o público e vice-versa, a relação entre a ação encenada e a ação que deve ser vista em qualquer tipo de encenação.[10] Parece, assim, que só não se verifica relação dialética entre a palavra e o gesto corpóreo. Mas o grande problema do ator brechtiano reside nesse ponto delicado entre todos: qual a justa dialética que deve ser interposta entre o gesto e a palavra? Todas as técnicas de atuação encontram nesse lugar o seu nervo central, porquanto, se a relação entre gesto e palavra acarretar a identificação de ambos, disso resultaria a restauração da hipnose mágica. Contra esse reducionismo, as técnicas brechtianas de atuação deixam-se reduzir a um ponto central: como se introduz a separação entre o gesto físico e a palavra? Aqui não há apenas relação, mas relação dialética, o que no caso quer dizer que os termos que compõem a relação não perdem a sua identidade própria, sob pena de suspender-se a própria relação. Pois toda a técnica de atuação se reduz ao cultivo da separação, sem que se desconsiderem os termos que a permitem. E por isso mesmo a relação entre gesto e palavra é dialética: um termo não é reduzido ao outro, não desaparece no outro; pela separação os termos se mantém naquilo que cada um é, e ao mesmo tempo cada um "comenta" o outro. A relação se verifica, portanto, na intimidade da separação. Deve-se, então, dizer que a atuação, amparada na palavra e no gesto, não fica por conta nem da palavra nem do gesto, mas evolui no espaço da separação entre os dois.

Se a análise feita estiver correta, entende-se que, em que pese a importância do gesto, não cabe pretender que o teatro épico seja em sua base gesto. O mínimo que se deve dizer é que tal tipo de interpretação torna estreita a problemática de Brecht. E o que não deve ser esquecido é que Brecht discute o tema a

propósito da ópera, e nenhuma experiência de teatro realiza de modo tão completo quanto a ópera a exigência de síntese dos muitos aspectos que com necessidade acompanham tal espetáculo. Essa totalidade wagneriana, que invade os menores cantos do palco, estará presente também nos grandes espetáculos brechtianos, mas antiwagnerianamente. E tudo gira em torno da discussão de saber o que se entende por essa totalidade e como deve ela ser tratada. O recurso ao gesto — ou a qualquer outro elemento que componha a totalidade do espetáculo — para tudo explicar encolhe as possibilidades do teatro, por destituir a totalidade e privilegiar um elemento em detrimento dos demais. Benjamin estabelece uma relação de preponderância causal entre o gesto e suas supostas decorrências, e sacrifica desse modo a dialeticidade que deveria determinar a relação entre as partes e o todo. Mas o comentário sobre Walter Benjamin nem pretendeu tanto ser crítico: ele indica tão-somente o interesse em tornar claro o papel da totalidade objetiva e sua contrapartida, que está no processo de separação — essas são as duas grandes bases, e dentro de seus limites acomoda-se todo o resto.

Resta-nos um problema: com quais recursos técnicos pode-se alcançar aquele cultivo da separação? (Continuamos no fim dos anos 20.) Se o espetáculo é composto de música, palavra e cena, trata-se de saber manter as distâncias e atribuir a cada um desses elementos a maior autonomia possível. Para a música, que na ópera fornece "a contribuição mais importante para o tema", Brecht elabora, nas anotações para *Mahagonny*, o seguinte esquema (II, 188-9):

Ópera dramática	*Ópera épica*
a música serve	ela é intermediária
a música intensifica o texto	ela explicita o texto
a música afirma o texto	ela pressupõe o texto
a música ilustra	ela toma posição
a música pinta a situação	ela dá o comportamento.

Parece que Brecht considera o esquema evidente por si mesmo, posto que dispensa fornecer qualquer comentário. Mas comenta *Mahagonny*: a ópera atém-se à descrição de costumes; no entanto, não se restringe à mera diversão, posto que apela ao elemento pedagógico e, por aí, evita a queda no irracional. O texto não foi trabalhado em sentido moralista ou sentimental, e sim para mostrar a sentimentalidade e a moral. Quanto à cena, ele se refere às projeções, que devem tomar posição em relação ao que se passa no palco. A cena, enquanto "material visível", é um "componente autônomo" da ópera, como a música e o texto. Observe-se nessas anotações de Brecht a importância dialética do texto em relação aos demais componentes, ainda que caiba à musica a "contribuição mais importante".

Acrescente-se ao exposto a citação de alguns recursos práticos. Nas *Anotações para a Ópera dos três vinténs*, Brecht fala, em primeiro lugar, nos títulos e letreiros. Ele lança aí a idéia da "literalização do teatro" (II, 90). Conjuga-se, desse modo, a estrutura cênica com formulações que podem ser tomadas das ciências e de outras fontes. Fala, a propósito, em "exercitar o ver complexo": tão importante quanto a palavra falada é a escrita; nesta última, o espectador atinge uma "atitude mais confortável" em face da obra (II, 119). Os letreiros são importantes também porque forçam o ator a desenvolver um novo estilo, que é justamente o estilo épico. O espectador, lendo, adota a postura de quem "fuma-contempla": ele julga, torna-se um "especialista", e, por esse caminho, logo teríamos os teatros lotados de especialistas, "assim como os estádios de esporte estão cheios de especialistas" (II, 91).

Mas outros recursos se fazem necessários. Antes de tudo, o trabalho do ator. Nada deve levar à empatia. Estabelece-se agora uma novidade no comércio entre o espectador e o ator. Em última instância, o ator fala diretamente ao espectador, no sentido de que, em vez de estar dentro do personagem, o ator deve relatar o personagem ao público. O ator sempre deve ir além do personagem e de seu horizonte estrito. Porque desse modo ele mantém a sua identidade própria de ator, e, concomitantemente, mostra a identidade do personagem, com a qual não se mistura. Além disso, o ator assume ainda outra "mudança de função": quando canta. Estritamente proibido é passar do nível da fala para o do canto como se nada tivesse acontecido, à maneira do que acontece na opereta e no musical hollywoodiano. Melhor: existem três níveis: o falar sóbrio, o falar elevado e o canto, e tais níveis devem permanecer separados, sem que suscitem a impressão de uma passagem natural de um para o outro. E aqui também, quando canta, o ator não pode ser cantor, mas deve mostrar sê-lo; esse afastamento do conteúdo sentimental se faz pelo recurso a gestos, que "são por assim dizer os costumes e os hábitos do corpo" (II, 101). O fundamental é que "aquele que mostra seja mostrado". É bom para o ator, ao cantar, que os instrumentos sejam vistos em cena. E já por essa razão devem-se condenar as grandes orquestras, que fomentam o envolvimento emocional; Brecht fala em "no máximo trinta especialistas" (II, 119). Todos estes recursos serão em breve justificados e ampliados por ele com sua teoria do distanciamento.

NOTAS

1. Hofmannstahl, Hugo von, *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze*, p. 255, vol. II.
2. Benjamin, Walter, *Versuche über Brecht*, p. 17.
3. *Idem*, p. 19.
4. *Idem, ibidem.*
5. *Idem*, p. 30.
6. *Idem, ibidem.*
7. *Idem*, p. 36.
8. Brecht compôs um balé-cantata (portanto, com texto), *Os sete pecados mortais dos pequeno-burgueses*, que estreou em Paris em 1933, com música de Kurt Weil.
9. *Idem*, p. 31.
10. *Idem, ibidem.*

15

O TEATRO DIDÁTICO: AS PEÇAS

O grande problema de Brecht está no público, já que a própria presença do público recomenda que se responda primeiro a essa outra questão maior, que é a da própria finalidade do teatro. As óperas não deixam de permitir uma série de concessões, como foi visto, ao estilo dito culinário. É que, parece, não existe a possibilidade de modificar o público burguês: quando um homem burguês (e quem não o é?) entra num teatro, de certo modo se despede da vida, esquece o mundo "exterior", e pede a sua dose de diversão. Brecht dá agora um passo radical: se não dá para mudar o público, invente-se um novo público (aquele dos esportes), e, se nem isso for possível, então, mais simplesmente, cometa-se o crime perfeito e suprima-se até mesmo a idéia de público. E é assim que surgem as peças didáticas. O preço a pagar não deixa de ser alto: abandona-se aquela diversão perdulária, e fica-se com a seriedade do pedagógico, com o exercício ascético da racionalidade. Mas na base disso tudo há, sem dúvida, uma dolorosa renúncia, nunca discutida por Brecht: a abdicação do projeto maior — a ópera.

Para entrar no tema, convém fazer uma distinção preliminar entre o didático e o pedagógico. Evidentemente, as peças didáticas de Brecht são pedagógicas, elas pretendem ensinar certos conteúdos. Acontece que todo o grande teatro de todos os tempos é pedagógico: a tragédia grega e os mistérios medievais educavam, encontravam em sua dimensão pedagógica a sua própria razão de ser, e através da arte garantia-se a vigência social dos valores perenes de determinada sociedade; o homem deve ser educado em obediência a tais valores. Mas não é nesse sentido que o punhado de peças escritas por Brecht entre 1929 e 1932 é pedagógico. O que distingue a pedagogia de Brecht do teatro do passado não provém do fato de a tragédia grega buscar a adaptação do cidadão à cidade e torná-lo dócil às estruturas estabelecidas, quando Brecht, ao contrário disso, pretende instaurar no espectador o espírito crítico, de possível recusa, precisamente em relação àqueles valores estáveis; mas não é porque ele quer desenvolver o espírito crítico na cabeça do indivíduo que as peças didáticas podem ser chamadas de pedagógicas. E por uma razão simples: é que essa dimensão pedagógica revela-se praticamente coextensiva a toda a dramaturgia brechtiana, sempre empenhada na crítica, em ensinar o homem a ver o mundo em que vive. O que distingue as novas peças, inclusive em seu aspecto pedagógico, decorre de seu caráter didático, isto é, de uma técnica escolar que se serve do teatro para atingir seus objetivos. Não faz sentido, por isso, aproximar os intentos de Brecht da pedagogia medieval, como fazem alguns. A única aproximação correta seria com o teatro didático do século XVI, desenvolvido nos colégios, com o drama escolar humanístico, que surgiu primeiro com a Reforma, no protestantismo, e depois, na Contra-reforma, com os jesuítas. Os autores preferidos naquela época eram Plauto e Terêncio, e os espetáculos eram montados pelos próprios alunos; visava-se à educação: o domínio da língua latina e, mais tarde, o da alemã; dar segurança aos jovens em seu modo de ser, educá-los para que soubessem assumir o seu papel dentro da sociedade. Era, pois, um teatro que estava a serviço da pedagogia, e esse estar a serviço era explorado didaticamente. Não se queria fazer teatro profissional, ou educar o jovem para o teatro — o teatro era apenas um meio didático para a educação.

Quatro séculos mais tarde, no correr dos anos 20, a idéia desse uso do teatro pela escola volta a florescer na Alemanha; o teatro nas escolas torna-se novamente um hábito, com o mesmo sentido didático: uma técnica específica para a assimilação de certos conteúdos. A novidade agora é que essa dimensão didática passa a estender-se também à música; não só nas escolas, mas também entre os operários, ligados a instituições de classe, proliferam os corais, capitaneados por nomes de vulto, como o do maestro Herrmann Scherchen. A escola da música nova patrocinava esse movimento todo, apoiada em compositores como

Bartok, Stravinsky, Schönberg, e depois, com a participação de Brecht, Kurt Weil, Paul Hindemith, Paul Dessau e outros. Essa didática visava antes de tudo ao desenvolvimento da personalidade dos jovens, e apresentava amiúde uma coloração de esquerda, revolucionária e até mesmo partidária. É dentro dessa tradição recente que se insere também a contribuição de Brecht, e seu grande sucesso deve-se já ao fato de que ele veio preencher uma lacuna importante: a falta de dramaturgia adequada. Era a teoria do teatro épico que invadia novos terrenos e conhecia novos desdobramentos. Vamos aos textos.

A primeira dessas peças, *O vôo de Lindbergh*, de 1929, estreada na Semana Musical de Baden-Baden, servia-se originalmente de outra técnica que não a teatral — o rádio: peça radiofônica "para meninos e meninas". O cientifismo de Brecht encontra nesse texto a sua primeira expressão por assim dizer absoluta: explora-se um feito importante no avanço da tecnologia. Além de apresentar um evento que se processa de maneira a mais racional possível, mostra-se também uma vitória tecnológica de grande repercussão na época. E essa pedagogia preocupa-se ainda em transmitir ao educando as condições éticas dentro dac quais se dá o exercício da ciência. Pois trata-se do relato de um combate, e um combate árduo: a favor do domínio da natureza, e a favor também de um homem aberto às condições desse exercício da racionalidade — a aventura se estende até a defesa do ateísmo. Devemos lutar para alcançar o domínio da natureza, e isso a ponto de nós mesmos nos tornarmos naturais; o natural exclui, claro está, o perigo ensombrecedor dos sentimentos irracionais. O piloto diz: "Luto contra a natureza e contra mim mesmo. Seja eu o que for, e quaisquer que sejam as bobagens nas quais creio, quando vôo sou um verdadeiro ateu". O reino da ignorância coincide simplesmente com o reino do próprio Deus. Por aí já se pode perceber que Brecht acabaria tendo problemas com a censura. O objetivo da peça não vai além da instrução; nada teria a ver com a arte nem deve ser montada como se fosse uma obra de arte. Não quer ser mais do que um instrumento de ensino. Há uma máxima que orienta o teatro didático: fazer é melhor do que sentir. A rigorosa conseqüência disso é que o público seja suprimido, todos devem atuar e participar ativamente da montagem, e de tal maneira que haja alternância, que cada

participante passe por diversos papéis, diversos atores façam Lindbergh, e todos tomem parte também do coral. Não se querem nem mesmo atores profissionais: "Quando montarem uma peça didática, atuem como alunos" (II, 128). A montagem deve, por isso mesmo, ser facilitada. O espetáculo aproxima-se do oratório; as frases devem ser ditas de modo compassado, com pausa no fim de cada verso; ou então, quando o texto faz um simples relato, cumpre dizê-lo mais rapidamente, o exato necessário para transmitir uma informação. Mas o principal está sempre na transmissão de uma idéia, que deve ficar clara para todos. Em certos momentos, faz-se necessário recorrer à arte da representação, assim quando se deve mostrar, por exemplo, "um comportamento típico". O todo, aliás, elabora o gesto típico, as maneiras típicas de falar. Visa-se, portanto, no conjunto, a uma espécie de celebração da racionalidade.

O texto seguinte prolonga *O vôo de Lindbergh*, mas com uma diferença: já não se quer exaltar o feito heróico em si mesmo, e sim os caminhos que tornam aquele evento possível. O texto chama-se *A peça de Baden-Baden sobre o acordo*, é de 1929 e se faz acompanhar com músicas de Kurt Weil e Paul Hindemith. Um avião cai e sua tripulação, agônica, precisa de ajuda. O normal é que o homem não ajude o homem: o povo os olha e nada faz. A grande novidade dessa peça está na idéia de ascese. Conta-se que Brecht lia então Pestalozzi, mas a influência mais óbvia veio sem dúvida dos exercícios espirituais dos jesuítas da Contra-reforma. O consentimento deve passar por um verdadeiro processo de depuração, ele só é válido na medida em que o homem aprender a desligar-se de tudo, e assim alcançar "a menor grandeza". O caminho da sobrevivência se faz através da ascese: o homem deve renunciar às coisas, aos pensamentos, às emoções; deve despir-se da vaidade, do orgulho e até mesmo da personalidade, superando a glória do vôo, o nome enfim célebre, as pessoas que esperam, a própria vida. A ascese é tão radical que atravessa até mesmo a aceitação da morte. O jesuitismo do *memento mori* casa-se perfeitamente bem com o tom de sermão da peça. O texto conclui com um julgamento em que os aviadores exibem as evidências que mostram que souberam vencer as etapas ascéticas ou não. Esse esvaziamento da vida não é evidentemente incompatível com o subjetivismo jesuítico. Entretanto, a diferença fundamental está em que o reino de Deus é substituído agora pelo reino da razão e pela nova pedagogia que pretende tornar tudo natural. Do ponto de vista formal, porém, o subjetivismo individualista é idêntico, além de estar informado, na base, por um puritanismo em tudo cristão. Se pensarmos naquele outro grande subjetivista, o das origens brechtianas, o inconformado Baal, o caminho percorrido não poderia ser mais discrepante.

Seguem-se duas óperas escolares, *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*, ambas com música de Kurt Weil. Também elas terminam com cenas de julgamento, cenas que são, de resto, a maior constante de todas as peças didáticas, e entende-se essa preferência de Brecht: trata-se de um tipo de cena que desenvolve o espírito crítico e provoca a discussão. A ação não poderia ser mais esquemática: a peste grassa em uma cidade e um grupo de jovens acompanhados de seu professor parte em expedição a fim de trazer assistência médica. No meio do itinerário, no alto de uma montanha, um dos jovens cai doente, sendo-lhe impossível prosseguir a marcha. Conseqüência: "O mais importante é consentir" — é necessário que o particular seja sacrificado para o bem de todos, e o jovem é morto com o seu próprio assentimento. Nem chega a ser curioso observar que a crítica religiosa, principalmente a católica, aplaudiu o texto, justamente pela rigidez do preceito moral. Mas houve também a crítica contrária, e Brecht, sentindo-se motivado, decidiu-se então a escrever a segunda peça, *Aquele que diz não*. O enredo se diferencia em dois pontos do texto anterior. O primeiro é que não se trata mais de peste, e sim de um grupo que parte para realizar uma pesquisa científica. E o segundo está na reação do jovem que cai doente: todos querem sacrificá-lo, mas ele não consente; para o jovem, a situação apresenta um dado novo, e a nova situação deve ser repensada: ele exige o retorno dos pesquisadores. Aqui, a questão se torna realmente curiosa, porque Brecht não resolve a questão moral que tanto o preocupa; o que ele termina fazendo é fugir justamente do problema moral. Na segunda versão, é claro que o jovem tem razão: a vida de uma pessoa vale mais do que um tratado de lógica. Mas na primeira versão as coisas se fazem mais complicadas, porque as duas saídas implicam morte. A situação lembra em tudo o exemplo que dá Sartre, em *O existencialismo é um humanismo*, para mostrar a inutilidade da moral tradicional: como escolher entre o socorro insubstituível de uma mãe à morte e que só tem o seu filho, e a obrigação de participar no forçoso

movimento de resistência ao nazismo. Mas a urgência da alternativa é falaciosa: nenhuma moral pode decidir entre dois valores "positivos", na medida exata de sua igualdade; em casos assim não há norma moral que possa indicar um caminho, e tudo dependerá da decisão de cada um. Tanto em Brecht quanto em Sartre, a crítica à moral tradicional é justa, mas a argumentação é falha. Contudo, considere-se que os textos de Brecht são provocativos, eles querem suscitar a discussão.

Um aspecto em tudo relevante nessas peças é o seguinte. *Aquele que diz sim* foi baseado em um texto japonês, *Taniko*. Elisabeth Hauptmann traduzira, de uma edição inglesa, quatro textos de um mesmo autor oriental, e Brecht decidiu-se pela adaptação de um deles. É que, no correr dos anos 20, o conhecimento do teatro oriental tomou um notável impulso. Moscou foi a porta de acesso por ter mostrado, ao que consta pela primeira vez, espetáculos do teatro japonês. E um ator chinês, Mei Lan-fang, excursionou por países da Europa e pelos Estados Unidos; a especialidade desse ator estava na representação da figura feminina, que ele interpretava de modo totalmente alheio às técnicas ocidentais de atuação, ou seja, sem nenhum vestígio de identificação com a personagem: a identificação só se verificava com as normas técnicas tradicionais de apresentação de personagens. É fácil perceber que Brecht, já há anos preocupado em reformular as técnicas de atuação para os seus textos, descobriu surpreso um forte aliado naquelas técnicas, precisamente por ressaltarem o seu próprio valor de mediação. Realmente, Brecht começara já há algum tempo a desenvolver as suas idéias sobre as técnicas de distanciamento na arte do ator, e se deu conta de que no Oriente encontraria preciosos subsídios para o desenvolvimento de sua prática. Tornava-se sempre mais claro para ele que a teoria do épico não representava apenas uma experiência singular, posto que observável, ainda que de modo irregular, na tradição teatral. Com a descoberta do Oriente, Brecht se apercebe de que essa tradição invade até mesmo as origens do teatro — e por que não avançar então que é nessa linha que se situará também o futuro do teatro?

O tema do consentimento está presente em mais uma peça: *A decisão*, de 1930, que estreou nesse mesmo ano em Berlim com música de Hanns Eisler. Observe-se que o sucesso de Brecht com as peças didáticas, sobretudo em colégios, era muito grande, o que o encorajava a continuar explorando o rico filão. Entretanto, *A decisão* já é uma peça muito ligada ao Partido Comunista; isso explica o fato de que o teatro didático brechtiano abandone gradativamente os colégios e passe a atuar mais nos sindicatos operários e, sobretudo, nos centros de corais operários, extremamente desenvolvidos na época. Mas a peça continua explorando o tema do consentimento; desta feita vê-se um jovem que acaba morto por indisciplina e por prender-se, em suas intenções revolucionárias, mais aos sentimentos do que à razão. Os executores devem justificar a morte do rapaz. No coral intitulado *Elogio do Partido*, tudo se justifica por uma verdade absoluta: "O indivíduo pode ser destruído. Mas o Partido não pode ser destruído. Pois ele se apóia na doutrina dos clássicos (...)". O aprendizado da renúncia do indivíduo, levado até a morte, continua sendo a espinha dorsal da ação, que prossegue presa ao maniqueísmo razão-sentimento. Mas o consentimento se associa agora a um outro tema, que passará a ser definitivo para Brecht: a necessidade de transformar o mundo. Claro que, numa peça didática, o assunto é conduzido no sentido de fomentar a opção do indivíduo, numa perspectiva, portanto, mais moral do que social ou derivada da práxis. Uma recomendação típica para a montagem das peças didáticas é a seguinte. Tomam parte do espetáculo, além do coro, quatro atores, e Brecht estipula:

> Cada um dos quatro atores deve ter a oportunidade de mostrar o comportamento do jovem companheiro (morto), e para isso cada um dos quatro atores deve representar o jovem numa das quatro cenas principais. Os apresentadores (cantores e atores) têm por missão ensinar aprendendo. Como há na Alemanha meio milhão de operários-cantores, a questão de saber o que acontece com os cantores é ao menos tão importante quanto a de saber o que acontece com os ouvintes (II, 137).

De certo modo, o que norteia a evolução de Brecht está no seu gradativo envolvimento na situação social concreta. E um passo importante nesse sentido, ainda que de modo cerebral, se faz com outro texto, também de 1930: *A exceção e a regra*, musicado por Paul Dessau. Esse texto não foi publicado de imediato, e sua extréia deu-se em Paris, em francês, em 1947. Trata-se de uma das melhores peças didáticas de nosso autor. E aqui também há ao menos um tema novo, que será uma constante em

Brecht: o da bondade. Eis o roteiro: um comerciante viaja com um cule, assalariado por ele, através de um deserto. Advém-lhes a sede e a água se faz escassa. A regra seria a seguinte: cada um deve esconder do outro o pouco de água que lhe resta; e mais: se o cule se aproximasse na calada da noite de seu senhor, seria para roubar-lhe a água já pouca. A exceção diria que o cule se aproximaria para oferecer a água restante ao senhor. Acontece que o bom cule realmente se aproxima para oferecer a água. E o senhor não segue a exceção e sim a regra, e mata o criado. O caso vai a julgamento, e o comerciante é absolvido com o argumento da legítima defesa. Não haveria, portanto, diferença entre o crer-se ameaçado e a ameaça real: a obrigação do comerciante era de crer-se ameaçado. Decidam, entretanto, os participantes: ou bem aceitar a decisão monstruosa do juiz, ou recusar em bloco toda a estrutura social capitalista, pressuposta pela ação criminosa. Brecht pretende que, no sistema social vigente, a bondade é uma exceção: "Dá de beber a um homem, e quem bebe é um lobo".

Normalmente, com essas duas últimas peças os intérpretes dão por encerrado o ciclo do teatro didático de Brecht. Mas a questão não é nada simples. Afinal, o texto seguinte, *A mãe*, deve ser considerado pedagogia, mas formalmente continua sendo teatro didático. E o mesmo pode ser dito de alguns outros textos que se seguem. Mas há, sem dúvida, uma ruptura a partir de *A mãe*: é que Brecht volta a admitir a presença do público. Num sentido amplo pode-se afirmar que todo o teatro de Brecht passa a ser mais conscientemente pedagógico, mas não especificamente didático. Entrementes, talvez se possa falar em uma segunda fase do teatro didático, que começaria justamente com *A mãe*. Mas antes de avançarmos nesse terreno e em suas novidades, fixemos nossa atenção no teatro didático da primeira fase, mais propriamente didático, e que coloca algumas questões teóricas significativas.

16

O TEATRO DIDÁTICO: QUESTÕES TEÓRICAS

Creio que a exposição do capítulo anterior revelou-se suficiente para estabelecer os marcos dentro dos quais se desdobra o teatro didático: sua função, sua estrutura, sua idéia de base. Há, entretanto, uma questão que não foi discutida por Brecht e que importa aventar aqui para que se alcance o melhor entendimento dos limites da estética do teatro didático. Aliás, as questões são duas, e entrelaçadas; o espaço arquitetônico do teatro e, dentro dele, o público.

Brecht fala em inverter o funcionamento (*Umfunktionierung*) do aparelho. O que se entende por aparelho? "Temos hoje o primado absoluto do teatro sobre a literatura dramática. O primado do aparelho do teatro é o primado dos meios de produção." (II, 90) O aparelho se define, portanto, pelos meios de produção; e Brecht explica: "Arte é mercadoria — sem meios de produção (aparelhos) não se pode produzi-la" (II, 112). E a argúcia do poeta se prende aos equívocos criados por tal situação: pensa-se que quem se serve dos aparelhos domina-os, e se esquece de que esse "servir-se" obedece, antes, a uma subserviência essencial, já que se aceitam os aparelhos passivamente, sem a menor idéia de transformá-los — a ópera é a ópera, ela está aí, e tudo deve ser feito para ela. Desse jeito, todas as pessoas devotadas ao teatro — músicos, escritores, críticos, administradores, técnicos, etc. — partem sem constrangimento de uma postura passiva.

> Pois com a idéia de que eles dispõem de um aparelho, que na realidade dispõe deles, defendem um aparelho sobre o qual já não têm mais controle (...). E isso resulta em geral no hábito de comprovar

> cada obra de arte em termos de sua adequação ao aparelho, e nunca de fazer o contrário: comprovar o aparelho em sua adequação relativamente à obra de arte. Diz-se: isto, ou a obra, é bom; e se pensa sem dizê-lo: bom para o aparelho. Mas esse aparelho está determinado pela sociedade vigente e só assimila aquilo que está de acordo com ela. Toda inovação que não ameace a função social desse aparelho, a saber, o entretenimento noturno, poderia ser discutida (II, 110-1).

O equívoco de base decorre do fato de que mesmo "os mais adiantados não pensam em mudar o aparelho, porque crêem ter nas mãos um aparelho que os serve (...)" (II, 111). Toda a questão se concentra, portanto, na possibilidade de furar essa fortaleza que é o aparelho. O teatro didático, por exemplo, seria um possível para realizar tal proeza. E há certamente outros caminhos. Observe-se que tais caminhos e até mesmo essa maneira de Brecht criticar o aparelho (é possível que ele tenha sido o primeiro) encontra o seu pressuposto numa experiência inédita na história e que não cessaria mais de rondar as atividades cênicas em nosso século: a relativização do próprio conceito de aparelho. Mas vamos por partes.

Em relação ao público, Brecht adota no correr desses anos duas posições. A primeira ocorre com as grandes óperas, e sua atitude é de condescendência, posto que o aparelho determina de tal maneira as reações do público que se revela impossível mudar as bases do jogo. A saída estaria em desenvolver ao máximo um paradoxo. Ei-lo: não há como não aceitar os hábitos culinários do teatro, já que sem eles o público simplesmente desapareceria. E a artimanha consistiria, sem abandonar esse sistema, em desenvolver ao máximo a ironia e a crítica a esse mesmo sistema. Mas o resultado revelou-se desequilibrado e decepcionante. Na *Ópera dos três vinténs*, as dimensões culinárias são tão acentuadas que o público ri até mesmo daquilo que o critica — ou seja, o espetáculo não critica nada. Já com *Mahagonny*, a crítica social se torna mais forte e áspera, mas a ponto de prejudicar a percepção do culinário, e o público faz-se parcimonioso em seus aplausos. Em resumo: o aparelho ganha sempre. Dentro de tal esquema, a opção pelo teatro didático terminaria por impor-se com uma lógica implacável. Pois se o aparelho me recusa, a solução está em mudar de aparelho. A questão é: isso é possível? A resposta a tal pergunta define a tentativa de Brecht com o seu teatro didático. Foram seis peças, e depois veio a desistência. Mas a idéia nem por isso deixa de ser excelente, tanto pelas possibilidades teatrais que ofereceria e continua a oferecer, como também pelas importantes questões que permite colocar.

Brecht não perde tempo: "Inovações *reais* atacam a base" (II, 126). A base aqui é o público, e se ele se deixou viciar pelo aparelho, tentemos mudar a própria natureza do público: ele deve ser outro, diferente, porque diferente deve ser o seu comportamento. Referindo-se à sua prática com o teatro didático, justifica Brecht:

> Nós tiramos dessas importantes promoções toda forma de dependência e deixamos que fossem feitas por aqueles para os quais estão destinadas, por serem os únicos que entendem de sua serventia: os corais de trabalhadores, os grupos de teatro amador, os corais estudantis e as orquestras estudantis, aqueles, portanto, que não pagam a arte e não são pagos pela arte, mas que querem fazer arte (II, 133).

E em outro lugar assume um tom combativo: "Inventemos um novo público e liquidemos com o público do teatro tradicional" (IV, 78). A questão, contudo, não está tanto na invenção de um novo público, que já existia, ávido por encontrar o seu organizador; também não está nas discussões sobre o possível futuro de tal público: as experiências didáticas, justamente por sua limitação, oferecem uma dimensão de disponibilidade perene. O que pode ser contestado está nas proporções maiores que Brecht pretendeu dar ao teatro didático como substituto do teatral usual e que, na medida dessa pretensão, só poderia estar fadada ao fracasso. A verdadeira questão está no abandono do público na acepção tradicional. E em função disso é que surge o problema que Brecht realmente coloca, o de um teatro sem público. É essa radicalidade da experiência brechtiana que deve ser pensada. Dir-se-á que um teatro sem público não vai além de um sonho. Justamente: a nossa época é a primeira que se permite tais sonhos. E nisso está o problema maior.

Dir-se-á também que Brecht, com seu sonho, apenas esconde este outro problema, o da existência de uma história do público. Porque tudo se conjuga, desde a arquitetura teatral até o público, o todo se faz uníssono e penetra os menores detalhes que compõem um espetáculo; e o todo evolui e como que escreve a sua própria história. O ponto de partida de Brecht não

deixa de ser correto — correto e apressado. Mas há, sem dúvida, uma história do público, que é sempre diferente dele mesmo. O que haveria de comum entre o espectador ático da tragédia grega e o de um mistério medieval? O ato de ver? Não: não só porque também há uma história do ver, mas também porque há formas de participar de um espetáculo que tornam o ver ao menos secundário; nem mesmo a postura de permanecer sentado durante um espetáculo constitui um denominador de toda a história do público. O certo é que o público não foi sempre e nem deve ser insubstituivelmente isto que se vê hoje: uma passividade que torna as pessoas no fundo inatingíveis, essencialmente indiferentes; tudo já estaria resolvido — o próprio *suspense* final confirmaria isso — e todas as tragédias possíveis pertenceriam ao passado. Nada mais legítimo, normal e sobretudo necessário do que o protesto de um Brecht. O que importa examinar aqui, entretanto, é saber até que ponto Brecht leva esse seu protesto.

Começo com uma constatação sobre o espaço cênico e a arquitetura teatral em nosso tempo. O que hoje se observa deriva de uma experiência inédita na história do teatro. Realmente, a revolução não poderia ser mais total. Não se lança mão apenas dos inúmeros recursos técnicos, oriundos em sua maioria do advento da energia elétrica, a começar pelos refletores já no fim do século passado; Brecht viu de perto, por exemplo, as surpreendentes inovações introduzidas por Piscator, como o tapete rolante e o palco giratório, importado do Japão do século XVIII. As possibilidades cênicas adquirem, portanto, dimensões extraordinárias, ainda que, guardadas as proporções, dificilmente consigam obliterar as prodigiosas fazedoras de milagres que eram as máquinas do teatro grego e do medieval. Acontece que, hoje, as inovações não se filiam a uma cosmovisão determinada da realidade, como a mitológica grega ou a cristã medieval; elas alcançam agora sua independência em relação a qualquer cosmovisão, e afetam de modo radical a própria idéia do espaço cênico enquanto espaço. E a cosmovisão é varrida também da especificidade da arquitetura teatral — não há mais *um* estilo para o edifício do teatro.

Sabe-se que as raras culturas ou períodos culturais que produziram teatro criaram também uma forma de arquitetura correspondente ao estilo geral da respectiva época. E a forma de base dessa arquitetura teatral permanece mais ou menos inamovível dentro de cada período. A partir da Renascença, a cena ocidental deixa-se invadir pelo chamado palco italiano, que, a partir do início do nosso século, começa a suscitar diferentes reações de insatisfação; isso a ponto de se poder dizer que vemos hoje um experimentalismo teatral na arquitetura e no espaço cênico em que tudo tende a ser reinventado, até atingir o extremo da simples recusa da arquitetura teatral. De fato, estamos agora no reino do vale-tudo. E tudo se passa como se a busca de uma nova forma de arquitetura teatral não conseguisse definir-se — e nesse entrevero continua funcionando, quase sempre, o velho palco italiano. É tão forte a sua presença que ele domina, inscientemente parece, até mesmo o cinema como se fosse a coisa mais natural do mundo. Por que essa fantástica hegemonia? Por que o teatro burguês não se deixou entusiasmar, por exemplo, pelo espaço do teatro elisabetano, hoje totalmente esquecido, a ponto de seu plano básico não ser mais do que mera referência teórica? A crise atual do palco italiano, ou seja, a sua rejeição principalmente por parte dos promotores de formas de espetáculo mais avançadas (mas os avanços são mostrados também, não raras vezes, no palco italiano), já não surpreende mais ninguém.

Disso tudo Brecht já tinha o testemunho: é impossível que não tenha acompanhado de perto, por exemplo, os planos de Piscator e Gropius de conceber uma nova idéia do espaço cênico e das próprias bases da arquitetura teatral. Sobretudo o projeto de Gropius de enriquecer as possibilidades cênicas do fundo do palco e do proscênio, assim como também a idéia de usar os lados da platéia como cena, para que se usassem até os três palcos ao mesmo tempo (idéia retomada em nossos dias por Bob Wilson) — isso tudo parece não ter tocado Brecht, nem mesmo o seu conceito de "ver complexo"; tanto quanto vejo, em relação à arquitetura teatral Brecht foi de uma indiferença inexplicável: ele se refere por vezes aos progressos técnicos realizados por Piscator, gosta até de enumerá-los. Mas a idéia de que o espetáculo vinculado ao espaço cênico e ao todo de sua arquitetura expressa não apenas uma relação dramática, mas também social, ou a idéia de que há uma relação entre a forma da arquitetura teatral do passado e a organização social em classes, tema já ventilado por Piscator (que vinculava, erroneamente, o palco italiano com a sociedade feudal),[1] parece ter deixado Brecht indiferente, o que chega a ser incompreensível.

O radicalismo de Brecht se manifesta num ponto preciso: na abolição do público que ele apelida de culinário. Mas o radicalismo não autoriza (nem Brecht o pretende) que se desprezem as razões que levaram à constituição de tal público, a fim de saber como chegou ele a ser institucionalizado até alcançar a forma em que hoje se encontra. Isso tudo, claro é, permanece profundamente enlaçado à arquitetura teatral. E claro também é que o palco italiano, mormente em seus inícios, ainda refletia a estrutura feudal da organização social — o que dá certa razão a Piscator. Mas o nó da questão não está aí; tanto isso é verdade que, no percurso da evolução da sociedade burguesa, o palco de forma italiana foi deixando para trás, passo a passo, justamente aqueles elementos que não se ajustavam à nova ordem do mundo. É assim que, por exemplo, o camarote real, com o privilégio que emprestava à visão perspectiva e pretensamente absoluta do rei, acabou por desaparecer, substituído que foi por qualquer coisa como o "balcão nobre". Não interessa aqui entrar nos detalhes desse expressivo evolver do teatro renascentista. Sublinhe-se apenas o fato de que a essência do teatro burguês já se define com bastante clareza na própria origem arquitetônica do palco italiano, e tudo se passa como se aqueles resíduos feudais constituíssem elementos espúrios destinados a ser paulatinamente abandonados, para que se manifestasse a inteireza daquela essência.

As andanças dessa essência ligam-se à história da dicotomia sujeito-objeto — tema em parte já analisado em páginas anteriores deste ensaio. Volto agora a essa problemática, até mesmo para melhor fundamentar o que foi dito precedentemente e enriquecer a análise com a abordagem de novos aspectos da questão.

Uma das particularidades da cultura burguesa está na preeminência que ela empresta, e de modo progressivamente mais intenso, à dicotomia sujeito-objeto. Esse dado pertence, de resto, à própria origem da cultura burguesa, e é parte característica da forma geral dessa sociedade. Um lugar até mesmo privilegiado para entender essa vigência encontra-se precisamente no palco italiano. Pois vejamos.

A fundamentação filosófica da dicotomia encontra sua expressão por assim dizer perfeita no pensamento de Descartes.

Faz-se necessária aqui uma breve digressão, e restrinjo o tema a seu núcleo mínimo. Com o filósofo francês aquela dicotomia, cuja elaboração filosófica remonta ao pensamento grego, muda significativamente o seu sentido anterior: já não é mais o sujeito que encontra a sua medida no objeto, posto que devesse dobrar-se à sua presença, e sim, o objeto é que passa a sofrer a ação do sujeito. A preocupação de Descartes estava em estabelecer um conhecimento racionalmente válido. Ora, as sensações que me são veiculadas do exterior estão na origem do conhecimento, mas elas mostram-se ao menos confusas, e a única maneira correta de superar tal confusão está em submeter o dado que me é fornecido pelo mundo exterior a uma análise. Pela análise, ensina Descartes, o raciocínio separaria em cada dado os seus elementos constitutivos, considerados os mais simples. Com esse procedimento, conseguir-se-ia recompor a coisa, reconstruí-la a partir desses seus elementos simples, e de tal maneira que o objeto formado constituísse aquilo que ele realmente é. Assim, o espetáculo da diversidade das águas — o exemplo não é cartesiano — oferece imagens e sensações especialmente confusas. Mas se se conseguir determinar o oxigênio e o hidrogênio como os seus elementos de base, e se a construção souber obedecer a uma determinada proporção matemática, o resultado será não mais a confusão da coisa-água e sim a clareza do objeto-água. O objeto, a partir daí, far-se-á construído pelo homem, numa proporção calculável, e que por isso passará a prestar-se à manipulação por parte desse mesmo homem. Verifica-se, desse modo, a instrumentalização do objeto pelo homem, que o põe a seu serviço. Aqui está, entre outras coisas, a principal base teórica que propiciou a revolução tecnológica dos tempos modernos.

A idéia que refiro a seguir pode parecer temerária, mas não o é. Cabe estabelecer uma analogia entre a compreensão cartesiana do conhecimento, precisamente na medida em que ela se mostra inovadora, e aquilo que se observa numa sala de espetáculo provida de palco italiano. O aspecto da questão a ser ressaltado aqui está na inversão de peso que se atribui aos termos que compõem a dicotomia sujeito-objeto, visto que, agora, o sujeito distingue-se por sua atividade, e o objeto restringe-se à condição de passividade. E é exatamente tal mudança de peso que se intromete na realidade teatral com o surgimento, na Renascença tardia, do palco italiano. Contradizendo o que se verifica na tradição ocidental do teatro e mesmo em qualquer forma de experiência teatral no mundo, o palco italiano introduz uma novidade decisiva para que se entenda a evolução do teatro burguês, e que afeta a relação do espectador com o espetáculo, novidade que se estabelece de modo paralelo à explicação cartesiana do conhecimento. Toda a questão está em saber até que ponto e de que maneira o espectador determina a realidade do espetáculo. Porque o notável em todo o passado anterior ao advento do palco italiano é que se verificava, de algum modo, um entrelaçamento por assim dizer ativo entre o espectador e a realidade cênica; e o lugar em que se podia medir tal vinculação definia as maneiras como se instauravam os diversos estilos de arquitetura teatral. A constução do palco no cabúqui japonês, por exemplo, permitia uma gama de tipos de ação do público, como comer e beber, comentar, reagir de diversas maneiras, e tudo sem nunca abandonar a postura do compromisso com o espetáculo. Também a ferradura da arena grega possibilitava um tipo de envolvimento, de participação muito forte por parte do espectador, para não falar do alto significado desse outro tipo de envolvimento, que era o fundo político que exigia necessariamente a tragédia grega. Mesmo na ausência de arquitetura peculiar às apresentações dos mistérios medievais, os espetáculos, montados em logradouros públicos e providos com uma rica arquitetura cenográfica, tinham necessidade de suscitar grande mobilidade do público, principalmente por parte da imaginação.

É essa participação ativa do público que se modifica, e de modo até radical, com o advento do palco italiano. Apenas mais dois breves exemplos, estes mais próximos, para esclarecer melhor o tema. Numa apresentação de *jazz*, feita na penumbra de um local noturno de pequenas dimensões, em que não há praticamente distância entre os músicos e os ouvintes, e em que o público fuma e bebe, estabelece-se com facilidade uma atmosfera local que contagia as pessoas presentes, especialmente os artistas, que se deixam motivar pelo calor participante do público. Já o mesmo concerto, se executado num ambiente formal, na distância entre platéia e palco que definem o teatro burguês, passa a ser ouvido com menor envolvimento. É bem verdade que nisso tudo trata-se tão-somente de preponderâncias, e é nesse sentido que se apela aqui ao exemplo referido. Observe-se, de resto, que mesmo num ambiente distanciado é normal que se ouça de um ator experiente que ele "sabe", logo ao pisar em cena, qual é a disposição do público, se é de maior participação ou de frieza, o que determinará em boa medida a sua atuação. Um segundo exemplo: a festa de carnaval, em que a participação dos foliões é maximamente efetiva; a rigor, neste caso, nem sequer há público, e todos fazem a festa. Mas se a mesma festa for transferida — fato a que de certo modo é compelido pela situação histórica — para uma passarela de samba presa a uma forma arquitetônica rígida, que determina quem dá o espetáculo e os que o vêem, estes últimos, forçosamente sentados em caixas de concreto armado, fazem com que o espetáculo passe por uma transformação, que dificilmente consegue escapar das coordenadas do tempo: o aparecimento da contraposição de dois tipos de comportamento, o passivo e o ativo, passa a constituir, fácil é percebê-lo, o princípio destruidor da festa.

Pois o que se verifica com a construção do palco italiano é justamente o cultivo dessa distância entre dois tipos de comportamento, o ativo e o passivo, que se impõe então numa medida desconhecida em todo o passado dos espetáculos. É claro que aqui também topamos com uma variegada história, um literário que não parece ter merecido, até hoje, a devida atenção. Há, por exemplo, uma gravura de autor anônimo, do século XVI, que mostra o interior de um teatro de Bolonha; os elementos essenciais do palco italiano já estão todos presentes, mas de um modo, dir-se-ia, ainda não suficientemente assumido. Isso porque, entre a platéia, em nível mais baixo, e o palco, em vez do poço da orquestra que não tardaria a surgir e fazer-se regra, há uma bela e larga escadaria com cerca de oito degraus. O curioso é que os atores ocupam a cena, mas também a escada, e o público, além de permanecer de pé na platéia, invade ainda a escadaria, as laterais do palco e o fundo da cena. Aqui ainda se verificava uma contigüidade envolvente entre o público e os atores — quem é quem? —, embora a arquitetura já estivesse preparada para os avanços que adviriam; é como se a essência arquitetônica já tivesse surgido "pronta", antes mesmo de sua utilização, como se a prática teatral devesse adaptar-se àquela essência. Mas parece que foi somente o ator Talma, amigo de Voltaire, que conseguiu realizar a façanha de expulsar o público definitivamente do palco, reservando-o com exclusividade para o espetáculo. Assim, aquela escadaria dos primórdios desaparece, e entre o público e os atores instala-se o conhecido poço em que se acomoda a invisível orquestra — ou o nada. É a partir desse momento que a dicotomia com as características por assim dizer cartesianas começam a definir-se mais claramente, no sentido de que o público, sentado no escuro, limita-se a um silêncio passivo, que se contrapõe à luz, à ação, ao pensamento — o palco quer agora ser índice das relações do público: ele passa a exercer, digamos, as funções do sujeito cartesiano, e, como tal, cabe-lhe construir aquilo que o objeto, ou o público, é. Começa-se a observar, então, um verdadeiro cultivo dessa passividade: o espectador educa-se sempre mais em função da categoria do objeto, e avoca a si, com propriedade, a condição de tábula rasa à espera do espetáculo que o constitua em seu novo ser. A participação no espetáculo é, por aí, reduzida a um mínimo, pois estamos nos antípodas daquela integração tão peculiar ao espetáculo antigo: quando o grego punha os pés no recinto do teatro era para exercitar a freqüentação da verdade de seu mundo. O burguês, longe disso, ao entrar num teatro ou numa sala de concertos, já na portaria, como muito bem observa Brecht, deixa o seu mundo para trás, esquece a realidade e se tranforma naquela tábula rasa, sequiosa de uma medida outra. Essa situação se desenvolve com intensidade crescente até alcançar o seu paroxismo na sala de cinema; se o diretor de cena, no teatro contemporâneo, mostra-se freqüentemente inquieto com essa passividade excludente do público, o cinema parece ter dado um acolhimento por assim dizer absoluto à dicotomia cartesiana.

Em verdade, as aventuras do teatro atual tornam-se até mesmo exemplares para entender o que vem acontecendo com o comportamento humano dentro da sociedade de nosso dias. O núcleo de fundo estaria no exame, necessariamente crítico, daquela dicotomia sujeito-objeto na história mais recente do pensamento, até alcançar a extremada hegemonia que oferecem os dois termos em nossos dias. Há nisso um cultivo não só do sujeito, ou, no caso, do espetáculo, uma história do teatro burguês, mas também um evolver do objeto, ou seja, no caso, do espectador. No mais, as categorias de sujeito e objeto são amiúde intercambiáveis. Ocorre até que, num determinado momento, ao menos por um curto espaço de tempo, a apresentação de *jazz* ou a festa do carnaval abandonem a severidade da hodierna dicotomia e voltem a ser o encontro caloroso ou a esfuziante festa. A

SBD/FFLCH/USP

alternativa, entrementes, cresce fatal e nem admite terceiro termo: o homem ou é sujeito ou é objeto; ou ele se converte à inteireza da ação humana, ou então entrega-se às inúmeras formas de reificação em que é pródiga a sociedade de nosso tempo. Entende-se, já por isso, que as tentativas teatrais de afastar-se dessa alternativa — ou sujeito ou objeto —, através de um suposto terceiro termo, seja a festa, a dança, o corpo do ator ou qualquer outro recurso, de fato, se chegam a configurar uma experiência sempre possível e mesmo auspiciosa, perdem-se em si próprias, incapazes que são de fornecer uma linguagem universal e realmente renovadora da atividade cênica — dir-se-ia que tais experimentos são benfazejas promessas sempre retomadas, mas fadadas ao próprio desaparecimento, ainda que deixem vislumbrar alguma nova modalidade de vivência coletiva.

É em tal contexto que se inscreve também a experiência brechtiana do teatro didático, e já isso permite entender que ela obedece a um complexo de coordenadas profundamente outras das de suas antecedentes, sejam jesuíticas ou não. O experimento de Brecht ajunta o radicalismo à ingenuidade. Trata-se, sem mais, de suprimir o público. Ou melhor: suprimir esse público bem determinado, educado por alguns séculos de postura idêntica. Evidentemente, a iniciativa reduz a possibilidade do exercício teatral a um grupo excessivamente restrito, o que quase arranca o teatro de sua razão de existir; a não ser que se desfigure a ação cênica pelo agigantamento do coro — solução-limite que lida com o rodízio interminável, até que todos os partícipes tenham cumprido todos os seus papéis. Mas o próprio Brecht terminaria desdizendo-se: é necessário que se tome esse público que aí está, e tudo dependerá do que dele se possa fazer. Mas antes aconteceu a instigante experiência do teatro didático.

Os limites do posicionamento brechtiano já se constatam na renúncia, ao menos em princípio, de um tipo específico de arquitetura teatral: no teatro didático o espaço torna-se fundamentalmente neutro — suspende-se, pois, o palco italiano. Mas o que não dá para suspender é aquela hegemonia da dicotomia sujeito-objeto que avassala o comportamento humano de nosso tempo e que está na raiz da invenção italiana. O projeto didático de Brecht não deixa de ser adâmico: partir de uma espécie de estaca zero, da virgindade de um público ainda infenso aos contágios da platéia burguesa (eis a grande ilusão dos chamados teatros populares). Contudo, em verdade, ele apenas cede a uma situação de cansaço, à ausência de suficiente "resposta" do público burguês. Com outras palavras: a experiência didática de Brecht instala-se no âmago da dicotomia, ou daquilo que a cultura burguesa dela fez, e o seu empenho não vai além da tentativa de abolir um dos seus termos, o da passividade do objeto; adentra-se, portanto, no extremo resultado da história do sujeito e do objeto, e do relacionamento de ambos. Talvez se possa falar assim: tudo se passa como se a vigência da dicotomia estivesse esgotada, como se ela estivesse dando mostras de um estiolamento irreversível, e como se a reação de Brecht, suprimindo um dos seus termos, não conseguisse de fato ir além da questão maior, que se concentra em torno do próprio advento da dicotomia.

Os caminhos de Brecht, entretanto, nada têm a ver com os adventos, as origens, certas ou erradas — mas sempre ultrapassadas —, deste ou daquele tipo. Mesmo porque não se percebe em nosso poeta o menor resquício de nostalgia, nenhum laivo que alimente utopias. O sonho de Brecht é negativo: chama-se *Mahagony*. De agora em diante Brecht assestará suas baterias não contra, mas a favor do público que aí está — o detestado público burguês. E a questão de agora em diante será: como pode esse público ser educado? O que pode o teatro por ele fazer? Por isso mesmo, o pressuposto talvez fundamental de toda a prática brechtiana esteja no respeito, destituído de qualquer crítica histórica (assim como foi feita aqui), à dicotomia sujeito-objeto.

Só isso explica a docilidade com que Brecht volta ao velho palco italiano, ainda que metamorfoseado — ou desmetamorfoseado — a seu modo. Isso explica também que novas soluções sejam procuradas sem que ele abandone os marcos da dicotomia. Penso aqui, de modo especial, nesse outro grande pressuposto do trabalho de Brecht que é o espírito da cientificidade. Pois acontece que a ciência configura justamente o setor em que a dicotomia soube colher os seus melhores sucessos. Vimos que bem cedo começam em Brecht os tentames de aproximação entre o espectador e o comportamento da observação científica, e nosso autor continuará, como veremos, a explorar esse mesmo filão. Evidentemente, por tal caminho Brecht continuará fiel à dicotomia. Na verdade, em nenhum ponto, em oposição ao que acontece com tantas outras experiências artísticas de nosso século, Brecht de afastará da dicotomia: ao contrário, explorará as suas possibilidades internas sem jamais transgredir suas fronteiras. A assimilação do espírito crítico consegue, entretanto, inovar em um ponto nada secundário; de fato, na medida em que for instaurado o espectador crítico, Brecht alcança um tento significativo, que consiste em arrancar o público de sua passividade. Mas, observe-se, isso se verifica sem que Brecht despreze o pressuposto fundamental de seu teatro. E repito que tal pressuposto nunca foi submetido a uma crítica por parte de nosso dramaturgo.

NOTA

1. Piscator, Erwin, *op. cit.*, p. 125.

17

O TEATRO DIDÁTICO: SEGUNDA FASE

Seguem-se comentários que, de algum modo, prolongam os recursos do teatro didático. Mas também os transformam. Por vezes, Brecht volta a aplicar a esses novos textos a expressão "peça didática", mas as modificações se acumulam, e em diversos sentidos. Não obstante isso, o conjunto continua pertencendo ao espírito do teatro didático. Entre as modificações, às quais não permanece estranha a progressiva assimilação do marxismo, por parte de Brecht, destaca-se como a mais decisiva a consideração relativamente ao público: de inexistente ou simplesmente secundário, ele volta a ser tratado como parte integrante da realidade teatral. Faço a seguir algumas observações sobre as peças que ocupam nosso dramaturgo no correr dos anos 30.

Baseado no romance homônimo de Gorki, *A mãe* estreou em Berlim em janeiro de 1932. O texto foi dedicado às mulheres, que acorreram aos milhares para ver o espetáculo, e dedicado também, e especialmente, a Rosa Luxemburgo, de quem se comemorava o aniversário do assassinato. Brecht apresenta o texto:

> A peça, escrita no estilo de peça didática, mas que exige atores, pertence a uma dramaturgia antimetafísica, materialista, *não-aristotélica*. (...) ensina o espectador a assumir um comportamento destinado a modificar o mundo, e por isso deve induzi-lo, já no teatro, a adotar uma atitude fundamentalmente distinta da usual (II, 146).

Passa a existir, portanto, o público, que deve ser considerado como tal, a despeito das acentuadas pretensões a modificar a sua conduta; e exigem-se atores profissionais. Mesmo assim, é peça didática, ainda que ostente outra diferença importante: é que não há mais o grupo que se auto-educa, a didática se mostra agora encarnada numa personagem, a da mãe Pelágia Vlassova. De certo modo, Brecht volta aos seus inícios, e mostra figuras concretas, dotadas de vida real, conseguindo fazer de Pelágia uma personalidade extraordinária. Mas peça didática: trata-se de uma lição de economia política. Não obstante a riqueza de detalhes, as nuanças bem diversificadas que pintam um quadro de "gênero" que nada deixa a desejar, o texto não consegue escapar de um esquema dialético que só atende à sua própria fatalidade.

Vlassova passa por um processo de educação social, que a transforma numa arrebatadora revolucionária. No início, pobre e abandonada, vive uma situação para a qual não vê saída. Preocupa-se apenas com a esperança de proteger o próprio filho. Para isso, mesmo sem nada entender, põe-se a ajudar operários na organização de uma greve. No segundo momento, ela começa a perceber o sentido de suas vicissitudes, e entende que o acontecido a seu filho morto pode ocorrer a qualquer um: restrita inicialmente ao individual, ela passa a universalizar-se. O empenho na greve vale por si mesmo, ela descobre as suas razões e recebe assim a sua "primeira lição de economia política" — e escolhe o comunismo. Por aí, rompe com a ignorância da classe explorada, e acede ao saber, condição de base para toda ação revolucionária. Na síntese final, essa ação comprometida resume toda a sua razão de ser.

Não faltou, na crítica da época, quem acusasse o texto de "primitivo", comentário a que Brecht soube responder como um mestre (II, 212-3). Todavia, o que prejudica o texto e encolhe um tanto o transbordamento de vitalidade da personagem está certamente no esquematismo, ainda muito racional, do processo dialético; há certo formalismo, e acaba-se tendo a impressão de que os feitos não são dialéticos em si mesmos, mas que dialético é o método formal que se aplica como que de fora à ação. E, no entanto, sem dúvida, Brecht empenha-se agora numa nova compreensão da realidade humana: "Não tem sentido", reconhece, "destituir o indivíduo de todas as suas características particulares, até chegar a mostrá-lo simplesmente como se fosse 'o' homem, e como se fosse um ser que já não pudesse mais sofrer transformações. O homem, em sua característica mais própria, deve ser aprendido como o destino do homem (do espectador). A definição deve ser praticável" (II, 193). Mas, não obstante o

que possa pensar o próprio Brecht, seria até mesmo danoso querer explicar essa sua evolução no entendimento do homem como "avanço", e como se com tal avanço Brecht tivesse superado o tipo humano de *Um homem é um homem*; em verdade, trata-se tão-somente de outra compreensão da realidade e do homem, já que Brecht assimila, mesmo que lentamente, as lições de economia política do marxismo: "O educador deve também ele ser educado", diz Marx, e Brecht se educa.

A música de *A mãe* foi composta por Hanns Eisler, e recebeu um belo elogio por parte de Brecht: "A música de Eisler não é tão simples quanto se pretende. Como música, é bastante complicada, e não conheço nenhuma que seja mais séria" (III, 276). Faço uma observação sobre o emprego do coro. Os quatorze quadros que compõem a peça alternam elementos dramáticos e épicos. Isso vale inclusive para a atuação de Pelágia Vlassova, que por exemplo logo no início, dirige-se diretamente ao público; mas, no geral, sua atuação é dramática. Sabe-se que o tratamento épico tem por função essencial impedir processos de empatia ou de identificação do público com o espetáculo. E, para despertar o espírito crítico do público, a técnica de atuação revela-se importante: não é só o público que deve aprender, mas também os atores, que devem atuar, postula Brecht, discutindo realmente o conteúdo social da peça; todo o texto é composto nesse sentido. E isso se complica com outro recurso utilizado por Brecht: os coros.

Os coros, além de ocuparem o palco, podem ser distribuídos também em pequenos grupos pela platéia, e é nesse ponto que se percebe a nítida função do coro. Sem querer traçar aqui um paralelo entre Brecht e Schiller sobre o emprego do coro,[1] lembro apenas que em certos pontos os dois coincidem. Assim, para ambos o coro comenta a ação no sentido de generalizá-la, de assegurar a passagem do individual para o universal. Por decorrência, ele concentra em si grande parte da força pedagógica da peça. Além disso, para os dois, o coro tem por função afastar o público da simples expressão da vida concreta. A diferença entre Schiller e Brecht está precisamente no sentido desse afastar. Para Schiller, o coro deve preservar a distinção fundamental entre o real e o ideal, funciona como uma espécie de divisória para manter viva a realidade, e por aí a força poética do texto: a pedagogia se faz exatamente através da assimilação da idealidade. Já em Brecht, o ato de afastar apresenta outro sentido: o de comentar, sem qualquer recurso à idealidade, o que de concreto está acontecendo em cena, e o que acontece não é "belo" (ideal), e sim "feio". O comentário universalizante torna-se, pois, imanente à situação concreta, no sentido de levar o espectador a tomar a consciência da necessidade de transformar a estrutura da sociedade contemporânea — e não apenas, schillerianamente, de converter o indivíduo ao ideal. Colocar pequenos coros na platéia acentua mais a função do coro, torna mais próximo o "convite para que o espectador forme as suas opiniões, recorra à ajuda de suas próprias experiências; esse coros seriam "um apelo ao prático no espectador" (II, 160-1). Rompe-se, desse modo, com o perigo do ilusionismo da idealização schilleriana. O ponto de partida para que se forme um coro está em "determinados interesses comuns" que reúnem diversas pessoas (IV, 76), sempre voltadas para esses interesses concretos que delimitam a vida social; tudo depende, portanto, dessa proximidade do social a ser transformado. Daí a recomendação de Brecht, por exemplo, de que "os coros não devem ser estáticos" (IV, 77), a fim de contornar a universalidade abstrata.

Em 1931, o mundo católico festejava os quinhentos anos da morte de Joana d'Arc. O interesse de Brecht pelo tema não poderia repetir a abordagem de Bernard Shaw, histórica e "materialista". Brecht escreve então *Santa Joana dos matadouros*, transpondo a personagem para o mundo capitalista atual — para outro tipo de materialismo. Joana Dark, como é agora batizada, contrapõe-se à figura de Pelágia Vlassova como o seu oposto por assim dizer negativo. Joana é membro do Exército da Salvação e, através do rico comerciante Maulner, vê desfilar toda a miséria, a pobreza, a maldade decorrentes do capitalismo. Para ajudar melhor os pobres, ela se imagina comunista, mas o seu pecado consiste em não querer deixar de ser também cristã; segue-se o fracasso. O ponto a ser destacado nesse texto está na linguagem, campo sempre preferencial das criações brechtianas. O poeta alia aqui a linguagem do realismo cotidiano com a forma clássica, uma poesia lírica elaborada com todo o rigor; a união dessa forma clássica com os temas sociais de hoje constitui a novidade maior desse texto. Entrementes, os tempos começam a ficar duros para Brecht. A peça foi sistematicamente recusada; apenas algumas cenas foram transmitidas por rádio. A estréia só aconteceria em 1959, em Hamburgo. Com o sucesso de *A mãe*, Brecht

ficara marcado como um autor comunista, e a evolução do nazismo na Alemanha tornava as atividades artísticas cada vez mais suspeitas aos olhos das novas autoridades.

Em 1933, na véspera de uma famosa queima de livros em praça pública, que incluía obras de Brecht, começam os anos de exílio, anos longos e que foram também os mais criativos de toda a sua carreira: Suíça, Dinamarca, Londres, uma passagem sem desembarque por Moscou, e, finalmente, os Estados Unidos. Evidentemente, há um tema que se impõe de saída: o hitlerismo.

Já em 1932, Brecht começa a trabalhar em *As cabeças redondas e as cabeças pontudas*, que estrearia em Copenhague apenas em fins de 1936, com música (*Songmusik*) de Eisler. No teatro de Copenhague o público podia fumar e comer. Brecht envidava esforços na realização de uma dramaturgia não-aristotélica, ou seja, que cedesse o menos possível a qualquer efeito ilusionista. O novo texto descreve uma parábola: num Estado imaginário, o ditador Iberin está ocupado em dominar uma insurreição de camponeses que não podem pagar os impostos. O povo divide-se em duas castas, que se referem a arianos e judeus, mas também a opressores e oprimidos, pobres e ricos. Há um personagem que adere inicialmente ao ditador e depois volta-se contra ele. A peça se desdobra como uma tese e sua demonstração. Embora o ditador não deva ter parecença física com Hitler, salvo em alguns gestos tirados de fotografias, tudo deve ser o mais atualizado possível: "Não se deve mostrar o 'eterno humano', ou o que supostamente todos os homens fazem em todos os tempos, mas o que fazem os homens de nosso tempo, homens de camadas sociais determinadas e em sua diferença em relação a outras camadas" (IV, 92). A peça tem certa inspiração em *Medida por medida*, de Shakespeare.

Em 1934, Brecht escreve *Os horácios e os curiácios*, com música de Kurt Schwän. A estréia se deu apenas em 1958. Nessa "peça didática para escolares", mas com público, o tema é a guerra, ou melhor, o pacifismo do autor. Desdobramento lógico da ação, despojamento cênico e harmonia simétrica compõem os quadros. São dois exércitos em luta: três contra três em três combates sucessivos; na terceira luta, os horácios, que são os mais fracos, vencem. A paisagem, à maneira de mapas antigos, deve ser pintada no chão, se necessário em relevo. Pela primeira vez, Brecht se serve de expedientes característicos do teatro chinês.

Outra denúncia da guerra surge em 1939, *O julgamento de Luculus*. Há da peça duas versões: a primeira, para rádio, estreou em 1940. Depois, transformada em ópera, com música de Paul Dessau, estreou em 1956, em Berlim. Depois do enterro, segue-se o julgamento do grande Lúculo, "o invencível, o todo-poderoso, terror das duas Ásias, filho de Roma e dos deuses": ele é julgado pela posteridade no Reino dos Mortos. Teatro didático como as peças anteriores, Brecht se aproxima ainda mais do que no texto precedente de uma forma arcaica, neoclássica. E mais uma vez mostra um julgamento, tema tão característico do teatro didático.

No final dos anos 30, Brecht compõe dois textos que não deixam de construir uma exceção em sua obra. O primeiro é *Terror e miséria do Terceiro Reich*, escrito a partir de 1935 e editado em Praga, em 1938. Claro que o texto só poderia ter permanecido ignorado na Alemanha, mas, em 1938, sete foram montadas em Paris, e em 1945, dezessete foram utilizadas em duas montagens americanas. A rigor, essa coleção de cenas curtas nada tem a ver com o teatro. São 28 cenas baseadas em notícias de jornal ou em depoimentos contra o regime hitlerista. A preocupação do autor foi além da utilização do teatro para efeitos de propaganda política. Daí sua total fidelidade às fontes de informação, respeitando-se inclusive o "dialeto, com a fiel reprodução fonética do linguajar dos camponeses bávaros e do linguajar de empregadinhas berlinenses" (III, 117) sempre que fosse o caso. Uma cena relata, por exemplo, a situação dos pais que temem que o seu filho saíra para denunciá-los à polícia, quando, em verdade, ele fora apenas comprar chocolate; outra, que mostra um velho general nazista, que votara por Hitler, mas termina se suicidando; ou a mulher judia que tem de abandonar a Alemanha, mas não consegue dizer a verdade a seu marido. É, como se vê, um teatro de denúncia, feito para suscitar uma conscientização imediata, sempre presa ao que estava acontecendo no momento. O próprio Brecht se dá conta da transitoriedade desses textos, ainda que possam funcionar "talvez como uma advertência" (III, 119). Entende-se, pois, que a forma jornalística do todo dispense maiores cuidados com a realidade cênica e alije também preocupações de ordem estética. Um ensaio escrito sobre o texto por Brecht (IV, 110-6) não vai além de considerações de ordem política: a urgência do momento faz calar as inquietações artísticas. Há apenas uma breve nota em que ele teme que os autores se deixem levar com facilidade por uma técnica de interpretação de tipo aristotélico (IV, 125). Mas há nessas curtas cenas momentos inesquecíveis.

O outro texto chama-se *Os fuzis da Sra. Carrar*, de 1937, e nesse mesmo ano estreada em Paris. A inspiração veio da peça em um ato, de Synge, *Riders to the Sea*, e principalmente da guerra civil espanhola. Não há, porém, o grande painel histórico. Tudo se concentra nas ações e reações da sra. Carrar, que perdera o marido na luta contra Franco. Com medo de perder também o filho, manda-o à pesca em alto-mar, onde é morto. A sra. Carrar, que lembra claramente a personagem de *A mãe*, resolve então participar ativamente da luta revolucionária. A peça é curiosa porque se trata do único texto integralmente aristotélico escrito por Brecht, e isso justamente nos anos em que começam a tornar-se mais vivas as suas críticas ao velho Aristóteles. Mas aqui topamos com uma peça em um ato elaborada segundo os "preceitos" aristotélicos, com unidade de ação, tempo e lugar. Se a ação dramática mostra um processo de transformação da personagem, o espectador não deve entregar-se à análise crítica sobre o que está acontecendo, mas ser como que arrastado pela ação. Brecht não dá explicações sobre esse empreendimento, a não ser a tímida afirmação de que "para este modo de representar os acontecimentos como naturais e destituídos de contradições, impunha-se ao ator um outro tipo de trabalho, justamente a atuação sugestiva do velho teatro, para evitar a falta de interesse" (IV, 120-9). Digamos que isso possa explicar, mas nada justifica. Melhor seria aceitar o texto como uma espécie de exercício formal perpetrado por Brecht — é importante que se domine muito bem aquilo que se quer criticar. No mais, nada impede que a figura principal recorra em sua interpretação às técnicas do teatro épico.

NOTA

1. Schiller se ocupa do tema principalmente no ensaio *Sobre o emprego do coro na tragédia*, que serve de prefácio à sua peça *A noiva de Messina*. Schiller, Friedrich, *Werke*, pp. 503-12, vol. II.

TERCEIRA PARTE

A MATURIDADE

1

A DRAMATURGIA NÃO-ARISTOTÉLICA: O CONCEITO

Os problemas já se fazem ver na terminologia brechtiana: o que está em causa parece ser Aristóteles e sua *Poética*. E, ao menos em boa medida, assim de fato é. Mas, a fim de clarear o nosso campo de trabalho, inicio com uma interrogação em nada ociosa: o que entende Brecht por Aristóteles? E como há ler e ler, convém até perguntar: ele realmente leu a *Poética*? De que tenha feito alguma incursão, ao menos superficial, no ensaio aristotélico não há dúvida: de modo um tanto genérico, diga-se, Brecht se refere em dois lugares de sua obra ao texto grego com indicação inclusive do capítulo. É certo inferir, porém, que Brecht não foi além dessa superficialidade. Seja como for, a questão nem está tanto nesse ponto. Afinal, nosso poeta nunca se comportou como um teórico puro; sua argúcia intelectual, verdadeiramente singular, ligava-se sempre, e de imediato, às coisas práticas de seu empenho teatral. É essa prática que acaba funcionando em sua cabeça — prática que exibe o Aristóteles presente nos palcos alemães a partir da interpretação de Lessing e de suas subseqüentes metamorfoses: era a prática aristotélica alemã que Brecht via em cena. O fato, entretanto, não autoriza que, em nome de Lessing e daquela prática, se esqueça o velho Aristóteles dos tempos áticos. Por isso, faço a seguir algumas curtas indicações sobre o tema, também para situar melhor Aristóteles nesta problemática, mas principalmente para facilitar o acesso ao entendimento do solo em que se move o pensamento de Brecht.

O curto texto da *Poética*, em seus 26 capítulos, procura inventariar todos os elementos constitutivos da tragédia; quer saber ainda como tais elementos se relacionam e, sobretudo, como chegam a formar uma totalidade unitária, composta de princípio, meio e fim — e o todo destinado à consecução de um propósito em tudo preciso: a catarse. O levantamento aristotélico nada apresenta de aprioristico ou assumidamente normativo; trata-se sempre de ler, numa ótica por assim dizer estruturalista, a rica diversidade de elementos que compõem não somente os textos dos dramaturgos, mas — observe-se — também o espetáculo que os apresentava.

Brecht restringe tudo isso a dois pontos centrais, ou melhor, a um só. Porque um deles, a famosa teoria das três unidades, é imediatamente descartado por não integrar as idéias aristotélicas, "como estabeleceu a pesquisa mais recente" (III, 22). Realmente, assim é; a discutida doutrina das três unidades constitui literalmente, em especial devido ao relevo que empresta à unidade do espaço, uma invenção do italiano Castelvetro, pleiteada em sua *Poética*, que veio a lume em 1570. Repare-se entretanto que, nesse ponto, Brecht é ao menos apressado; se Aristóteles é omisso em relação à unidade do espaço, sugere a unidade do tempo e sublinha a necessidade da unidade de ação, à qual dedica os capítulos VII e VIII da *Poética*. De qualquer forma, marginalizada essa tópica, resta um único ponto fundamental para o entendimento do texto aristotélico: a catarse — justamente o tema mais discutido e mais misterioso de todo o ensaio do grego. Tema tão complicado que, segundo certas interpretações, nem se poderia afirmar que a catarse constitui a finalidade da tragédia, e isso por uma razão brutalmente simples: o texto chegado a nós seria espúrio, e acobertaria a verdadeira finalidade, que estaria na "composição dos fatos"; tal composição, por sua vez, suscitaria o terror e a piedade, independentemente de qualquer processo de purificação (de modo análogo ao sentimento de alegria, produzido pela comédia).[1] Mas num breve ensaio, escrito provavelmente por volta de 1935, e que pretende ser uma "Crítica da *Poética* de Aristóteles", Brecht prende-se à catarse, definida por ele como "a purificação do espectador do terror e da piedade através da imitação de ações que suscitam terror e piedade" (III, 22), e o seu resultado estaria na empatia que desperta no espectador.[2] Está precisamente nesse processo provocador da empatia o traço decisivo que determina a dramaturgia aristotélica, segundo Brecht, "sendo indiferente a utilização ou não das

regras introduzidas por Aristóteles" (III, 22). A questão toda termina restringindo-se, assim, à concentração dos efeitos da ação ao nível das emoções — e é exatamente isso o que deve ser rejeitado por uma dramaturgia não-aristotélica.

As conseqüências de tal hegemonia das emoções podem ser apreciadas, segundo Brecht, em um ponto definitivo: na fatal marginalização do espírito crítico. Longe de deixar arrastar-se pelas emoções, entretanto, o espectador deveria perceber nele o despertar da reação crítica. E despertar é bem a palavra, pois o espírito crítico, sempre segundo Brecht, brota no homem a partir de duas experiências contrapostas, na análise das quais ele infelizmente não se detém, apenas as indica: são elas o espanto, uma certa admiração (*Erstaunlichkeit*), e o estranhamento, que distancia (*Befremdlichkeit*) (III, 30). No fundo, as duas palavras se referem a uma vivência única, porquanto a admiração, bem compreendida, traz consigo a descoberta da alteridade, o sentimento de estranheza, de distanciamento. Já os gregos entendiam assim a admiração, que interpretavam como a atitude originante do filosofar, ou seja, da crítica: o espanto surge da experiência que mostra aquilo que parecia o mais conhecido e familiar ser em verdade dissimulador da ignorância, donde o estranhamento que nos torna distantes justamente em relação àquilo que nos era próximo. Brecht fala em transformar o que se sabe, pelo simples ato de deixar-se viver (*bekannt*), em conhecimento (*erkannt*), entendido como pórtico da ciência: o homem se move dentro do mundo em que vive com uma familiaridade suspeita, porque pré-crítica: ele sabe sem conhecer. O espanto desnuda o verdadeiro rosto de tal familiaridade, destruindo-a pelo estranhamento. Não se quer alcançar com isso, portanto, a admiração pela beleza imperecível do pôr-do-sol, e sim, mais sujeitamente, o mundo cotidiano, a vida de todos os dias, mostrando, porém, a sua duplicidade: há um "acontecimento por trás do acontecimento" (III, 48). A partir dessa experiência, instaura-se com propriedade o processo do conhecer. E a finalidade última de todo esse cometimento, avança Brecht, está na dominação — asserto que escassamente poderia ocorrer a um grego: apenas a partir do século XVI, com Francis Bacon, começa-se a entrever as possíveis relações entre a ciência e o poder. A admiração torna, pois, estranha a realidade, mas isso, por novos caminhos, em vez de afastar o homem dessa mesma realidade, leva, ao contrário, a um comportamento de dominação precisamente porque passa a haver conhecimento. Brecht adianta apenas, sobre o tema, que os acontecimentos "devem ser apresentados por seu lado dominável" (III, 30), e reforça a idéia acrescentando que "será certamente uma arte expor o mundo de tal maneira que ele se torne dominável" (III, 50). Há, pois, um projeto de arte: um novo teatro. E, por aí, ficam resguardados os direitos de cidadania da racionalidade.

E as desprestigiadas emoções — onde ficam? Estabelecida a hegemonia do espírito crítico Brecht preocupa-se, em diversos passos de sua obra, em "salvar" a esfera das emoções. Porquanto, instaurada a racionalidade, começa o reinado do conhecimento e da tecnologia, e já não se percebe que papel poderiam desempenhar as emoções em tal contexto. Há até toda uma tradição, de naipe cartesiano, que recusa as opacas emoções a fim de preservar a pureza do conhecimento em uma transparência isenta de qualquer assédio de irracionalidade. Mas Brecht insiste em observar que as emoções não devem ser expulsas da cena:

> A rejeição da empatia não deriva de uma rejeição das emoções e também não conduz a tal rejeição. Constitui justamente uma tarefa da dramaturgia não-aristotélica mostrar que a tese da estética vulgar, que diz que as emoções só podem ser desencadeadas através do caminho da empatia, é falsa (III, 25).

Trata-se, portanto, muito mais, de uma espécie de deslocamento das emoções, o lugar delas é que deve ser discutido. Brecht observa que mesmo "a forma mais racional" de fazer teatro, a peça didática, desencadeia "os efeitos mais emocionais" (III, 25). Mas a interferência não deriva, ou não deve derivar, simplesmente da força das coisas, e sim de uma escolha, de uma decisão. Brecht afirma que, em face do "fascismo e de sua grotesca acentuação do emocional", e em face ainda de "uma certa decadência também do momento racional na doutrina marxista", foi levado "a acentuar mais fortemente o racional" (III, 25). A constatação leva apenas a dizer que, para mudar tal estado de coisas, a responsabilidade final cabe à própria dramaturgia não-aristotélica; essa dramaturgia "condiciona e incorpora emoções", e, se assim é, deve-se "submeter tais emoções a uma cuidadosa crítica" (III, 25). A palavra definitiva pertence, pois, ao elemento racional, e toda essa superioridade do racional parece tão-somente desenvolver a antinomia, apregoada por Brecht já nos anos 20, entre a razão e os sentimentos. O progresso feito agora é cartesianamente pequeno. Brecht poderia ter seguido um outro caminho e tentado explorar uma outra vertente: afinal, a admiração e o estranhamento, instalados no início inaugural do espírito crítico, são sentimentos, são emoções em tudo compatíveis com o próprio nascimento do espírito crítico: na origem, o racional e o irracional se pertencem, e dessa pertença fizeram-se toda a filosofia e a ciência ocidentais, também a marxista.

A antitomia definitiva está, pois, na contraposição entre as emoções e o "criticismo" — esta a palavra empregada por Brecht no *Diário de trabalho* em 1940. A contraposição excludente é aqui perfeita: se a vivência do teatro se concentrar no fomento das emoções, nela "não se poderá encontrar criticismo, e tanto menos quanto melhor funcionar a empatia" (*AJ*, 109). E, nessa luta pelo poder, o que está em causa são os acontecimentos. Como já dizia o jovem Brecht, só a razão pode ser objetiva, e quando as emoções dominam o espetáculo os acontecimentos terminam desfigurados, como que ofuscados pela presença soberana dos sentimentos, Claro que, para que as emoções sejam suscitadas e possam desencadear o processo da empatia, o recurso às ações se faz necessário, e até mesmo com um suficiente grau de verossimilhança. Mas acontece que tais ações só são exploradas de modo muito limitado — o exato necessário para que a verdade das emoções se manifeste. Desse modo, se o acontecimento se faz presente, a elaboração precisa da emoção impede que a ação progrida para mostrar aquele acontecer por trás do acontecer. No *Diário de trabalho*, Brecht utiliza também outra terminologia: ele anota que, se os acontecimentos são necessários no teatro aristotélico, seu desenvolvimento nunca é levado até à exploração de suas causas: "Não é de forma alguma necessário que a causalidade dos acontecimentos se faça presente. Basta que não seja necessário pô-la em dúvida" (*AJ*, 110). Se surgisse a postura crítica no espectador, todo o desenvolvimento da empatia seria simplesmente "destruído".

Tudo está aqui: concretizar "a atitude crítica do espectador em relação aos acontecimentos reais, e isso a um nível adequado à arte" (*AJ*, 110). Tal tipo de arte é exeqüível? Porque a atitude crítica se verifica obviamente na ciência e na filosofia — logo, ela existe. Mas poderá ela ser estendida igualmente à linguagem da arte? A resposta deve ser afirmativa, ao menos por duas razões. A primeira é que já existem os meios técnicos adequados à concepção de tal arte: são as diversas técnicas ditas de distanciamento, que se aplicam tanto ao trabalho do ator como também à montagem do espetáculo. O efeito de distanciamento "consiste em reproduzir sobre o palco os acontecimentos da vida real, de tal maneira que justamente a sua causalidade se manifeste e ocupe o espectador" (*AJ*, 110-1). Com essas técnicas, as emoções não são banidas da cena, mas são estimuladas por canais outros que não os da empatia aristotélica. Em segundo lugar, cumpre reconhecer o depoimento dos fatos: o efeito de distanciamento caracteriza uma técnica antiga, presente "na comédia, em certos ramos da arte popular e na prática do teatro asiático" (*AJ*, 111).

Nada a opor a essa dupla argumentação: as técnicas de distanciamento realmente existem e existiram, deve-se mesmo dizer que elas integram uma prática transportável para diversos setores das artes cênicas: há ao menos a possibilidade de aplicar tais técnicas à comédia e a setores da arte popular, sem esquecer a sua vigência no teatro oriental. Mas a questão começa a complicar-se precisamente em relação a esse inventário de possibilidades arrolado pelo próprio Brecht: até onde vão os seus limites? O teatro aristotélico exclui o seu emprego por destrutivo? Convém aqui ir por partes, e evitar o emaranhado dos exemplos tirados da hitória dos espetáculos a um nível digamos empírico — exemplos sempre pródigos em defender qualquer tese. Mesmo que os hábitos históricos desmentissem totalmente a teoria brechtiana, a sua prática teatral, e com ela as suas fundamentações teóricas, a doutrina continuariam ilesas, simplesmente porque o teatro de Brecht não é o teatro aristotélico, ele exibe uma especificidade que lhe é peculiar, e toda tentativa de assemelhá-lo a exemplos que o contraditem passa por cima precisamente dessa sua especificidade. Assim mesmo, a consideração histórica cobra os seus direitos, não apenas para buscar o aclaramento das questões, mas também para colocar a montoeira dos exemplos empíricos em suas coordenadas corretas. É o que passo a examinar.

Se pensarmos nos gregos, dificilmente poderemos dar razão a Brecht. E o primeiro e óbvio exemplo que ocorre é, logo de saída, o Édipo, citado por Aristóteles assim, com uma só palavra, como que a confessar uma familiaridade com a peça a

trair sua preferência. A esclarecedora interpretação feita por Karl Reinhardt, já no princípio do século, vê na tragédia clássica um jogo entre a aparência e a verdade escondida.[3] A tragédia de Édipo repousa em sua inteireza justamente na descoberta dessa verdade escondida da qual tudo decorre, e a excelência da peça, segundo Aristóteles, está em Sófocles ter feito coincidir a peripécia com o reconhecimento: pela peripécia a causa escondida vem à tona, sendo imediatamente reconhecida como tal. Precisamente no *Édipo Rei*, texto "aristotélico" como nenhum outro, verdadeiro modelo para tudo o que Aristóteles escreveu em sua *Poética*, a situação trágica gira em torno da causa e de sua descoberta, e o seu conhecimento, longe de impedir o exercício das emoções, faz com que se desencadeie o ponto culminante do terror e da compaixão. Assim, em sua mesma origem, o teatro grego e a sua interpretação aristotélica conseguem conciliar conhecimento e emoção. Talvez se possa até lembrar aqui um tema bem conhecido de Brecht, e estabelecer uma analogia entre o público do *Édipo Rei* e o do esporte; neste último, segundo a análise brechtiana analisada num capítulo anterior, as mais fortes emoções são em tudo compatíveis com o conhecimento, com o não-esquecimento das regras do jogo que de tudo cuidam. A conclusão está longe de permitir, contudo, que se avance sem mais que a tese de Brecht esteja errada, pois realmente existe hoje uma farta dramaturgia na qual a hegemonia das emoções implica até mesmo um certo comprazer-se na ignorância. Baste lembrar a neste sentido sempre generosa contribuição de Tennessee Williams: em sua obra, o conhecimento das causas desloca-se para as lonjuras do consultório psicanalítico.

Não que o problema da força das emoções não exista em Aristóteles, e que ele não tenha sido crítico em relação a tal força. Num texto do estagirita, que Brecht certamente não chegou a conhecer — se o tivesse conhecido certamente ter-se-ia servido dele com fartura, pois parece adaptar-se como uma luva às críticas brechtianas e até mesmo à própria situação da dramaturgia burguesa — e que se encontra na parte final do tratado intitulado *Política*,[4] Aristóteles se refere justamente à violência das emoções. O trecho é o mais importante dos escritos de Aristóteles sobre catarse, e começa prometendo uma análise do tema a ser desenvolvida no "tratado sobre poesia"; presume-se que essa promessa, ou bem não foi cumprida, ou então, se o foi, o texto perdeu-se. E Aristóteles faz seguir a essa promessa, indicativa da importância que ele empresta ao tema, um longo parágrafo sobre a catarse que resulta da audição de certos modos da música, o que o próprio Aristóteles estende também ao teatro, já que menciona a "música teatral"; sabe-se que, segundo a *Poética*, o espetáculo trágico não pode prescindir da música. Falando sobre "a compaixão e o terror, e também sobre o entusiasmo ou o fervor religioso", escreve Aristóteles:

> Com efeito, muitas pessoas estão expostas em alto grau a esta forma de emoção, e vemos a estas pessoas, sob a influência da música sagrada, quando empregam modos que sacodem violentamente a alma, levadas a um estado tal como se tivessem recebido um tratamento médico e tivessem tomado uma purga; a mesma experiência, pois, deve dar-se também com os apaixonados, os tímidos e em outros complexos emocionais das pessoas, no grau que corresponde a cada um dos indivíduos destas classes de pessoas, e todas devem sentir uma purificação e devem sentir-se aliviadas e consoladas de maneira agradável; as melodias catárticas causam um deleite sem dores às pessoas.[5]

Na *Poética* nada se encontra que se compare a esse texto, que dê tanta importância à catarse e tanto peso às emoções.

Observe-se, entretanto, que a análise de Aristóteles no texto citado prende-se a uma experiência bem determinada, que pode ser aferida pela audição de um tipo ou modo de música; trata-se, pois, de uma experiência particular, e querer atribuí-la sem mais a este todo muito mais complexo que é o espetáculo trágico seria ao menos uma desmedida: um modo da música não é nem mesmo toda a música, e muito menos a tragédia. Sabe-se com certeza que as emoções provocadas pelo espetáculo trágico chegavam a ser singularmente — e, para nós, inimaginavelmente — fortes, não o fossem permaneceriam inexplicáveis os testemunhos de autores antigos que falam em desmaios e até mesmo de abortos entre os assistentes.[6] E não seria Aristóteles que iria ignorar a importância da compaixão e do terror. Mas isso não leva o filósofo a dizer que a catarse e as emoções sejam o núcleo mais importante do espetáculo, o que autorizaria a generalização brechtiana.

Pois ocorre, em verdade, que o mais significativo para o grego está no que ele chama de "composição dos fatos", ou, na tradução de Eudoro de Sousa: "O elemento mais importante é a trama dos fatos".[7] A partir do capítulo VI, o tema da composição torna-se uma constante ao longo da *Poética*, que aparece referido "seis vezes diretamente e dezoito vezes indiretamente".[8] Cito mais um passo, sempre na tradução de Eudoro de Sousa:

> O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo.

E logo em seguida:

> Ora, como o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação, bem se vê que é na mesma composição dos fatos que se ingerem tais emoções".[9]

O que causa espécie para os intérpretes não vem simplesmente do fato da omissão do lugar da catarse na *Poética*, mas principalmente da insistência do filósofo em afirmar que o núcleo mais importante da tragédia está na composição dos fatos, associando a essa composição a suscitação das emoções de terror e compaixão. Claro que com isso, além de recusar a interpretação que dá Platão no *Fedro*, de "composição de palavras", Aristóteles concentra o problema não na catarse, mas nos fatos, isto é, na imitação de ações, de homens concretos, nos acontecimentos reais. Com isso, a tônica converge para as relações objetivas, para o mito que é imitado, o que não aconteceria se o "elemento mais importante" fosse a catarse.

Mas o que nos interessa aqui é bem compreender a posição de Brecht. Tudo indica que a interpretação que ele dá de Aristóteles, mesmo que não esteja completamente errada, também não faz justiça às posições do filósofo grego. Talvez seja possível elucidar melhor a questão tomando-se por eixo de consideração a já discutida dicotomia sujeito-objeto, pressuposto maior, como foi dito, do pensamento brechtiano. E talvez se possa avançar também uma hipótese de trabalho (em verdade, ela já se tornou até mesmo evidência), que seria a seguinte: na medida em que nos aproximamos da dramaturgia contemporânea, e considerando-se o evolver da cultura burguesa, a presença da subjetividade se faz cada vez mais forte; em conseqüência, fortalecem-se também as condições propiciadoras para a gestação da empatia: do texto até o espectador, passando pelo espetáculo e pelo ator, tudo gira em torno da subjetividade, e isso em detrimento do outro pólo da dicotomia, o objeto. Em contrapartida, na medida em que retrocedemos para as origens do teatro ocidental, verificar-se-ia o processo oposto: debilita-se progressivamente a subjetividade a favor da ordem objetiva, ou melhor, da substância social. Tal hipótese serviria de fio condutor aproximado para entendermos o próprio sentido da evolução da dramaturgia, dos antigos até os nossos dias — processo esse que estaria de acordo, de resto, com a evolução do conceito de indivíduo, até alcançar os extremos do individualismo burguês.

E, para o esclarecimento desse ponto, quem vem em nosso socorro é nada menos do que o próprio Brecht. Surpreendentemente: porque quando se lê os já numerosos intérpretes da tragédia grega, e os há excelentes ao longo dos últimos decênios, constata-se que eles manipulam os sentimentos — tais como a compaixão e o terror — à maneira de realidades estáveis, como se dotados de um conteúdo inamovível e devessem permanecer sempre idênticos através das transformações sociais — as convulsões e as calmarias históricas nem sequer os atingiram. Ora, Brecht observa com acerto que a eterna instabilidade humana torna o assunto um pouco mais complicado, que os sentimentos não poderiam ser sempre os mesmos, sem mais; com as transformações das estruturas sociais, modificam-se também, em decorrência, o comportamento humano e os seus padrões. Pretender que a compaixão seja sempre a compaixão não está de todo errado, mas leva certamente a instaurar um procedimento descaracterizador, de nivelamento. Se há uma história do homem, tal história "historiciza" aquilo que constitui esse homem: a expressão dessas mutações termina por configurar a própria razão de ser da arte; com essências estáticas talvez se possa escrever um "Tratado das paixões", jamais uma peça de teatro. De resto, se há, como é notório, uma história da razão, por que não haveria

também uma história dos sentimentos? De alguns deles, aliás, já existem estudos em tudo convincentes, como, por exemplo, os sobre a história do amor.

Ouçamos a convicção do nosso poeta: "As emoções sempre têm um fundamento bem determinado de acordo com as classes sociais; a forma como se manifestam é a cada vez histórica, específica, limitada, comprometida. As emoções não são de forma alguma humanas no sentido geral e intemporal" (III, 26). Segue-se uma argumentação derrisória, que foge do problema. Quando as emoções, reza a tese brechtiana, permanecem ligadas aos "interesses de classe" revelam-se perecíveis; quando, ao contrário, vinculam-se aos momentos de "progresso histórico", parece que tendem a durar por muito tempo. Durar por muito tempo? Essa argumentação desmente o próprio Brecht, porquanto a sua tese pretende que as emoções apregoadas por Aristóteles tornaram-se hoje até mesmo nocivas — e, realmente, o "durar por muito tempo" não é garantia de nada, nem mesmo de uma suposta serenidade da obra de arte, e muito menos da autenticidade das emoções. Diga-se, portanto, que o mais importante não se resume em querer salvar algum resto de estabilidade, e sim em mostrar a radical historicidade de tais fenômenos. O difícil está precisamente em manter-se, na interpretação, fiel a esse seu caráter histórico, em vez de cair na generalidade indiferençada do sempre igual.

Quem abriu as portas para que se retomasse esse problema dos sentimentos no sentido de situá-lo em coordenadas, digamos trans-subjetivas, foi Heidegger, em sua obra de 1927, *Ser e tempo*. Nela, o homem não é entendido a partir de si mesmo, enquanto realidade subjetiva contraposta a outra realidade, a exterior. Precipuamente, o homem é ser-no-mundo, e esse mundo o define, ou seja, estabelece as fronteiras do próprio sentido que possa ter a realidade humana. Nesse contexto, Heidegger, a fim de evitar o subjetivismo que vicia a terminologia tradicional, traduz a palavra sentimento por *Befindlichkeit*; o equivalente em português — disposição — é por assim dizer perfeito. A disposição não é entendida como um fenômeno simplesmente subjetivo: o homem está dis-posto no mundo desta ou daquela maneira, e quando se sente indisposto é todo o seu relacionamento com o mundo que passa a ser metamorfoseado. Não houvesse o já-estar-disposto-no-mundo, não haveria nem a possibilidade da indisposição. Assim, a investigação heideggeriana analisa os sentimentos a partir já da definição que ele oferece da realidade humana: o homem entendido como ser-no-mundo. Conceitos como sujeito e objeto revelam-se incapazes de apreender aquilo que a disposição é, pois, ao contrário, o mundo é que vai permitir a constituição do sujeito e do objeto, e, por conseqüência, do modo como estes ou aqueles sentimentos se desenvolvem. Mas para o nosso tema importa apenas salientar que Heidegger procedeu a essa "mundanização" dos sentimentos como que premido por um passado recente: o subjetivismo, que, se ostenta raízes gregas, chegou a expandir-se maximamente com o individualismo burguês, a ponto de estabelecer um tipo bem determinado de suficiência da interioridade. E é manifesto que tal subjetivação determinaria todo o modo de ser dos sentimentos. Verifica-se, pois, hoje, um cultivo da subjetividade enquanto vivência puramente interior — justamente o objeto da crítica de Heidegger.

Brecht chama vigorosamente a atenção para o fato de que a vivência da arte, em nosso tempo, arranca o homem de seu mundo: o homem é "seqüestrado de seu mundo e transposto para o mundo da arte". A plenitude da vivência dos sentidos do espectador faz com que ele esqueça o mundo. E contra tal afunilamento Brecht afirma que pela arte o espectador "deveria ser introduzido em seu mundo real, com os sentidos bem despertos" (III, 100). Portanto, a subjetivação pelas emoções faz do teatro o lugar do esquecimento do mundo. Observe-se, entrementes, que essa incidência só acontece dessa forma "no indivíduo do alto capitalismo" (III, 23), e já estamos longe, lembra com acerto Brecht, da empatia preconizada por Aritóteles. De feito, a tragédia grega era a visão do mundo grego, situava o espectador dentro desse mundo. E, sendo assim, a história das emoções coincide com o seu processo progressivo de subjetivação. E entende-se que seja com satisfação que nosso autor constata em certos momentos das artes contemporâneas, como no dadaísmo, no futurismo e em outras manifestações, "uma crise das emoções" (III, 25). A verificação se liga, claro está, à situação geral da sociedade burguesa, pois para ela, em determinado momento de sua evolução, era importante que tudo se processasse para incentivar os estímulos de auto-afirmação do indivíduo burguês — na cultura moderna destrona-se o rei a favor do indivíduo comum, produtor, proprietário, responsável pelo andamento da máquina

do mundo. Mas logo mais, com a saturação dos valores de base do individualismo burguês, surge a crise, que viria atingir também o comportamento do espectador no teatro. Em consonância com tais coordenadas internas, a evolução do teatro terminaria incidindo, fatalmente, em sua própria negação, ou numa contradição interna, porquanto, se o empenho burguês sempre consistiu em estabelecer o homem neste mundo, e se a arte revelou-se efetivamente um dos meios para alcançar tal estabelecimento, com o advento da crise a situação se inverte, e a arte em geral realiza essa façanha de fazer com que o homem esqueça o mundo.

O que se desperdiça através desse evolver é justamente a dimensão por assim dizer objetiva das emoções. Tal objetividade parece totalmente resguardada por Aristóteles, já que ele liga as emoções, ou algumas delas, à ação do indivíduo real decorrente do sentido da composição dos fatos. Mas entenda-se o contexto: longe de isso representar uma opção de Aristóteles, sua interpretação vincula-se estritamente à própria posição do indivíduo dentro da cidade grega e da arena do teatro. Cabe mesmo perguntar: até que ponto existe nessa topografia o indivíduo? Pense-se na experiência grega do teatro, na profunda coesão existente entre o espetáculo e o público, essa unidade que colocava tudo e todos dentro de uma composição essencialmente política. Veja-se o palco: costuma-se dizer que as mulheres não eram toleradas em cena — mas isso é apenas meia verdade, pois, de certo modo, os homens também não eram ali admitidos; permitia-se, sim, a impavidez da máscara, o agigantamento da figura humana, por meio de roupagens e coturnos; parece mais condizente falar-se mesmo em desumanização do ator simplesmente humano. Ledo engano: tudo se faz pela intromissão dos deuses na causa pública. E o público? Não é tão-somente o indivíduo despojado que vai ao teatro, quiçá acompanhado desse seu prolongamento que é a família; alheio a isso, o público era organizado nas arquibancadas em grupos específicos: os parlamentares, os militares, as mulheres, os artesãos, os efebos, e mesmo os estrangeiros, instalados em um setor que lhes era reservado — tudo se fazia de modo "coletivizado", em função da diversidade dos desempenhos sociais. Cito um trecho de uma esclarecedora análise de Roland Barthes, a propósito desse público assim arranjado:

> Estabelecia-se, pois, uma dupla coesão: maciça, na escala do teatro como um todo; particular, na de grupos homegêneos pela idade, o sexo, a função, e sabe-se quanto a integração de um grupo fortifica as suas reações e estrutura a sua afetividade: havia uma verdadeira "instalação" do público no teatro; ajunte-se a isso o último dos protocolos da possessão: a comida; comia-se, bebia-se no teatro, e os coregos generosos faziam circular vinhos e doces.[10]

Sublinhe-se, nessa descrição de Barthes, a afirmação de que a afetividade se deixava estruturar de modos bem determinados, e acrescente-se mais uma vez que tal estruturação não se processava através de um "eu sinto, logo sou" qualquer, e sim pela situação objetiva em que todos estavam inseridos. Mas só pode ser difícil inventariar esse terreno das emoções antigas, ou fazer a tentativa de reconstruir as vivências velhas já de dois mil e quinhentos anos; as análises tropeçam aqui pura e simplesmente na impossibilidade. Brecht observa com muita razão: "O ato psíquico específico da empatia realiza-se, no curso dos séculos, de maneira totalmente diversa" (III, 22-3). Tão diversa, que se entende o desconforto do espectador atual frente a uma tragédia grega: é que ela deixou de ser grega. Pode-se fazer hoje um espetáculo com o *Édipo Rei*? Se se pretende remontar a autenticidade imediata da experiência ática, o impasse radical revelar-se-á incontornável. Mesmo numa peça com um enredo "fácil", como o *Édipo Rei*, essa crua história apenas encobre para o espectador hodierno o próprio sentido da tragédia: ela se transforma numa historieta pequeno-burguesa, que se repete em todos os apartamentos das grandes e das pequenas cidades — o elemento trágico desaparece. Morre a deusa, morrem as Euríneas e todas as forças manipuladoras do destino. Desse outro "personagem" maior, que é a peste, desnudaram-se todos os segredos: a ignorância já não mata. E mesmo a realeza do rei tornou-se elemento decorativo. Mas a tragédia antiga é essencialmente política: se Édipo não é rei, nem pode ser trágico. Está claro: a montagem atual de uma tragédia grega não faz um espetáculo, não vai além de uma tentativa que voa à cegas, um experimento talvez interessante.

Já no plano da linguagem percebem-se fortes indícios das dificuldades dessa transposição do antigo ao atual, dificuldades que decorrem precipuamente das transformações históricas a

que estão sujeitas a empatia e as suas condições. Por exemplo: é ao menos curioso observar a indecisão, entre tradutores e comentaristas de língua portuguesa, e também entre os de outras línguas neolatinas, na tradução de certas palavras. Assim acontece com a palavra *fobos*, que alguns traduzem por temor e outros por terror. Às vezes, no texto de um mesmo comentarista pode-se topar com as duas traduções. Mas o descuido será tão indiferente? Afinal, ouve-se falar em histórias de terror: o terror parece vinculado a situações mais objetivas. Mas não se fala em histórias de temor, emoção mais adstrita à subjetividade. E, realmente, a palavra terror parece bem mais adequada à experiência grega. De outro lado, a própria existência do espetáculo mostra-se indiciadora por deixar-se afetar pela história da empatia; a idéia de que o espetáculo é secundário, que o fundamental está no texto, na literatura, e que a ela se acrescenta (ou não) o espetáculo, torna a encenação um expediente secundário. Acontece que essa vesguice só veio a acontecer, como já foi dito, dentro dos limites da cultura burguesa; foi tão-somente no correr dos tempos modernos que se chegou a ponto de considerar o espetáculo até mesmo prejudicial, um elemento espúrio que impediria o bom entendimento do texto; a beleza de uma obra literária, chegou-se a dizer, revelar-se-ia de modo muito mais intenso no recesso do lar, pela simples leitura solitária.[11] Para Aristóteles, o texto não oferece nenhuma forma de autonomia ou de superioridade em relação ao espetáculo. A questão, aliás, nem mesmo poderia ser por ele colocada. Pense-se que, no século V a. C., nos festivais, o texto era montado uma única vez: os gregos clássicos só tiveram uma única chance de ver o *Édipo Rei* que, de resto, no ano em que foi apresentado, teve de contentar-se com o segundo prêmio (o primeiro, nem se sabe a quem foi atribuído). Já por aí se entende que, para Aristóteles, o texto não pudesse apresentar nenhuma forma de suficiência. Quando ele diz que o que distingue o poema épico do dramático, além do verso mais curto deste último, é o espetáculo e a música,[12] ele não pode querer dizer que o texto, o espetáculo, a música, a coreografia e tudo o mais que pertence a uma apresentação cênica se acrescentem uns aos outros exteriormente, e isso porque essa idéia de elementos separados, mais ou menos autônomos, é moderna, nada tem de antigo. O espetáculo deve ser concebido com total unidade, Sófocles é o criador de tudo o que se vai ver, e só uma vez, no instante efêmero de um sol matinal.

Por essas razões, entende-se ainda esta outra: que a objetividade funcione como uma espécie de princípio organizador, disciplinador e mesmo seletor das emoções. Aristóteles insiste nesse ponto. Assim quando escreve:

> Quanto aos que procuram sugerir pelo espetáculo, não o tremendo, mas o monstruoso, esses nada produzem de trágico; porque da tragédia não há que extrair toda a espécie de prazeres, mas tão-só o que lhe é próprio. Ora, como o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação, bem se vê que é na mesma composição dos fatos que se ingerem tais emoções.[13]

Não é qualquer emoção, pois, que serve, é mesmo necessário que elas sejam a compaixão e o terror; essas duas emoções, além de adequadas ao elemento trágico, compõem-se reciprocamente. Eudoro de Sousa explica isso muito bem:

> A piedade, comiseração ou simpatia, é a tonalidade emocional de uma *atração*; o terror, medo ou angústia, é a tonalidade emocional de uma *repulsão*. Cedendo à primeira, aproximamo-nos; cedendo à segunda, afastamo-nos; equilibradas as duas forças, nem demasiado longe nem demasiado perto, nos situaremos perante a *história que importa reconhecer como natureza*.[14]

O comentário de Brecht arranca justamente dessa cúmplice duplicidade das emoções: compaixão e terror. A arquitetura aristotélica parece perfeita: aquelas duas emoções são as mais condizentes com a função catártica que deve exercer o herói trágico. E o procedimento de fato se verificava na tragédia antiga. Mas já aqui começam os problemas para nós. E a tragédia hoje? Escreve Brecht: "Sei que nas peças dos antigos e nas daqueles que os seguiram não se concedia ao espectador a escolha de seus sentimentos" (III, 115). Acontece que a tragédia tornou-se impossível, e isso principalmente porque a estabilidade social de fundo, que tornava possível o herói e a sua recepção "necessária" por parte do espectador — essa a razão aventada por Brecht —, desaparece; ou melhor: na medida em que o próprio mundo se faz mutável (coisa inimaginável para um grego) e deve ser transformado, o herói trágico perde sua viabilidade, ainda que isso não signifique que se deva recusar *a priori* o elemento trágico: ele poderia, pensa Brecht, ser admitido (mas como?) desde que submetido aos princípios do teatro épico.

Mas freqüentemos por mais um pouco as emoções: por que só duas? Brecht ataca a questão por dois lados. No primeiro, a pergunta: o terror e a compaixão não poderiam ser substituídos por outras emoções? A pergunta se impõe porque a esfera da emoção hipnotizadora terminou por afastar, como vimos, o homem do mundo em que ele vive; são emoções aquelas que, hoje, o levam a esquecer o mundo. Por conseguinte, ter-se-ia de recorrer a emoções que possam induzir o espectador dos novos tempos a situar-se conscientemente dentro de seu mundo. E então pergunta Brecht: "Seria possível colocar, no lugar do terror em face do destino, o desejo de saber, e no lugar da compaixão, a solicitude?" (III, 100). O próprio Brecht vê o delicado desafio de mostrar a possibilidade de tais procedimentos. E, realmente, como "construir" essas novas emoções? Em um novo contexto dramático? A dificuldade, porém, não afasta a certeza, ainda que pareça incorreto colocar a questão em primeiro plano. Mas o caminho existe, e o "princípio" para realizar cometimentos desse porte estaria nesse "desvio" que é o recurso aos efeitos de distanciamento, e que deveria ocupar o lugar da empatia.

A segunda abordagem levanta problemas mais complexos, e aqui também Brecht não desenvolve muito o tema. Entendo que o pano de fundo que permite equacionar bem a questão está na crise do conceito de imitação (tema do último capítulo deste ensaio), mas tal como funcionava no passado. No momento em que aquela imitação começa a desfazer-se, o mundo das emoções aristotélicas sofre a sua descaracterização. Digamos que a tragédia pressupõe uma concepção vertical da realidade: já a excelência do herói, sobreposto ao nível do comum dos mortais, liga-se à esfera superior da deusa; e é amparada nessa arquitetura que a tragédia consegue filtrar o mundo das emoções num sentido altamente distintivo e que se presta a um tipo de pedagogia bem determinado: tudo deve dispor-se ao serviço da manifestação da verdade absoluta. Mas, desfeita a mecânica dessa imitação, a esfera das emoções como que perde os seus critérios de seleção e fica abandonada a si própria. As emoções passam, a partir de então, a invadir as artes por critérios que não são critérios, ou pela exterioridade de caminhos puramente empíricos; a arte pode provocar agora todo e qualquer tipo de emoção — o que vai atingir o próprio cerne das funções estéticas, e cujo derradeiro efeito está em tornar a arte inútil ou simplesmente subalterna, posto que a impressão empírica do mundo das emoções fica como que emperrada na estreiteza da cópia meramente repetitiva. O processo leva a uma espécie de anarquia da empatia. E é nesse exato ponto que entra em cena Brecht.

Não faz nenhum sentido servir-se da arte para reproduzir a multiplicidade empírica tal como ela evoluciona sob nossos olhos. Por esse caminho, a arte já não diria mais nada. Faz-se, pois, imperiosa a existência de algum critério que instaure e justifique esse dizer. E com a falência dos valores tradicionais, a começar pelos religiosos, a única saída para o homem, segundo Brecht, está em ocupar integralmente o lugar que é — ou, por força dos tempos, chegou a ser — por natureza o seu: o da ciência: "Devo reconhecer", confessa Brecht, "ainda que soe mal, que, como artista, sem a utilização de algumas ciências, não chego a lugar algum" (III, 59). Já sabemos que esse elogio da ciência não constitui uma novidade em Brecht; ele volta a insistir na necessidade de o dramaturgo servir-se de algumas ciências: psicologia, sociologia, história, estatística, economia. Os critérios, portanto, devem ser científicos. E a expressão maior da cientificidade concentra-se num ponto, já referido acima e ao qual volto por mais um instante: o da causalidade.

Se ficarmos amarrados ao mundo empírico em sua profusão incontrolável, o artista não tem saída: "O homem de hoje sabe pouco sobre as leis que dominam a sua vida. Enquanto ser social, ele reage quase sempre de acordo com as emoções, mas essa reação emocional é difusa, imprecisa, ineficaz" (III, 92). A questão toda estaria aí: em dominar a causalidade, e, para aí chegar, as concessões às emoções de nada servem. Em verdade, no entanto, não são as emoções que se perdem, e sim a sua hegemonia — é o interesse do dramaturgo que se desloca: sua arte dependerá de seu saber lidar com a causalidade, de saber "se, onde e como deve ele suscitar o interesse do espectador em relação à causalidade" (III, 72).

Num breve ensaio escrito possivelmente por volta de 1939, *A causalidade da dramaturgia não-aristotélica*, Brecht se irrita até com os que proclamam a suspensão da causalidade; é que um

tema polêmico na época eram as discussões, na microfísica, em torno do indeterminismo preconizado por Heisenberg. De fato, na física, a crise da noção de causalidade é bem anterior; ela começa já no ato de nascimento da física moderna. Realmente, a ciência já não quer saber, por exemplo, ao contrário do que pregava Aristóteles, onde está a causa do movimento; interessa-lhe apenas estabelecer uma relação funcional, mensurável, entre fenômenos, como o peso de um corpo em queda livre e o tempo do percurso dessa queda. E se a microfísica suspende até mesmo as noções de tempo e espaço, a questão da causalidade volta a complicar-se em novas bases. Mas Brecht nem toca no assunto, resolvendo o problema com uma única penada: "Acontece que alcançamos simplesmente uma nova definição de causalidade" (III, 73). Nem seria necessário afirmar tanto. Afinal, a saudável causalidade do velho Aristóteles, em seu nível, continua funcionando: o movimento tem necessariamente uma causa, e nem passa pela cabeça de um físico clássico ou contemporâneo pôr esse fato em dúvida: a questão simplesmente não está aí. E, nesse ponto, o que Brecht faz é só isto: ele volta a Aristóteles. Nem parece ocorrer-lhe complicar a "nova" definição da causalidade com a dialética — à maneira de Hegel, por exemplo: sem dúvida, o ser-filho encontra a sua causa no pai, mas o contrário também vale: o ser-pai encontra a sua causa no filho. Contudo, para Brecht a causalidade continua sendo interpretada como linear: A é causa de B, e o que lhe interessa é torná-la clara, submissa à eficácia da transparência cênica.

Um texto teatral põe em cena necessariamente indivíduos. Onde buscar aí a causalidade? No próprio indivíduo? É justamente neste ponto que Brecht põe o dedo: "Na dramaturgia, as predições relativamente ao indivíduo tornaram-se progressivamente menos seguras" (III, 73). Com outras palavras: com o indivíduo, tomado em si mesmo, pouco ou nada se pode fazer. O indivíduo deve ser trabalhado, de certo modo ele deve até mesmo ser arrancado de si: "Na dramaturgia devemos formar o indivíduo resultante dos modos de produção anárquica enquanto dotado de muitas motivações" (III, 73). Portanto, as causas tomam vulto, e isso tudo pode produzir "surpresas" — digamos que o indivíduo seja essa surpresa pelo simples fato de aparecer. Hoje, entretanto, o paradoxo está aqui: com esse indivíduo já não dá para fazer teatro, não teria cabimento reduzir o teatro a uma caixa de surpresas; e assim mesmo, por outro lado, sem o indivíduo não há teatro.

A superação do paradoxo está na massa: são os movimentos de massa que hoje oferecem a realidade forte — ou a causa forte —, e não mais o indivíduo, ou a "bela alma" schilleriana. O dramaturgo deve tornar possível ao espectador "ver tais massas atrás dos indivíduos, considerar os indivíduos partículas da massa e que encontram na massa a medida de suas reações, de seus modos de agir, de seu desenvolvimento" (III, 74). Referi-me a Schiller: digamos que os ideais schillerianos, ou as idéias divinas platônicas, são agora substituídos pela massa — muda-se, pois, a natureza do "invisível"; e se o indivíduo não se deixa mais esclarecer pelos ideais kantianos ou pelos paradigmas divinos, ele se transforma, com todo o cabedal de surpresas de que possa estar dotado, em reflexo da massa. A legitimidade de tal procedimento encontra a sua justificativa na causalidade. Ou seja: em princípio, a causa funciona sempre, mas, enquanto ligada sem mais no indivíduo, como se ele não tivesse bastidores, ela se torna confusa, excessivamente complicada e, em definitivo, inaproveitável para a arte. Já ao nível da massa as coisas mudam de figura, e clareia-se a causalidade: "O que nos interessa são os movimentos das massas, somente em relação a elas podemos alcançar predições de tipo satisfatório, e é aqui que procuramos a legalidade causal" (III, 73). E num outro texto da mesma época, fins dos anos 30, Brecht insiste, referindo-se à pessoa individual: "Esta permanece numa situação de insegurança e de vagueza. A causalidade só aparece de modo forçoso em grupos humanos maiores, nas classes. Esta dramaturgia dirige-se ao espectador isolado apenas na medida em que ele é membro da sociedade" (III, 75).

Brecht não pretende com isso, evidentemente, dar cabo do indivíduo, nem mesmo do "grande indivíduo"; é assim que escreve: "O 'grande indivíduo' não desapareceu da realidade e sua representação também não desapareceu da literatura, mas ele aparece agora constituído de outra maneira" (III, 75). Não se persegue propriamente a massificação ou a reificação do indivíduo, e sim, busca-se pôr à mostra os "lugares" a partir dos quais o indivíduo se faz compreensível. Mas a tentação de tudo reduzir à massa (haveria hoje outro universal?) subsiste: "Seria paradoxal e exagerado se se dissesse: a massa aparece agora como um indivíduo, e o indivíduo como uma massa — mas é bom participar, ainda que de modo fugaz, dessa representação extrema" (III, 76). As grandes figuras, os grandes indivíduos sem dúvida enchem a cena, mas, assim como é necessário saber ler o acontecimento que está atrás do acontecimento, assim também deve-se pôr de manifesto o "indivíduo" que está atrás do indivíduo. E, de qualquer forma, o teatro seria sempre a evidenciação da causalidade.

Observe-se ainda o óbvio: é claro que por massa Brecht não entende uma entidade abstrata, a entidade povo ou coisa que o valha; ele também não pensa no processo de tipificação usual no expressionismo, em que o indivíduo é substituído por certa generalidade. Esses são conceitos que integram sem dúvida a formação do ideário brechtiano. Digamos que, agora, a massa é o próprio indivíduo, mas na medida em que o seu comportamento se deixa explicar a partir da situação do mundo em que vive. Acrescente-se que esse mundo é concreto e bem datado: localiza-se entre duas guerras mundiais, e o mundo e a ação que tais coordenadas exigem configuram-se em função de temas como a própria guerra, o dinheiro e a crise financeira, o racismo, a grave questão do petróleo e por aí afora. Assim, o indivíduo perde a sua autonomia e a tônica transfere-se para o social. No fundo, passa então a haver um único personagem: o próprio mundo. O espectador já não se perde na inutilidade das infindáveis vasculhações da vida interior — essas são coisas já excessivamente sabidas e exauridas. Quer-se agora ver o mundo do personagem, e de tal maneira que o espectador enxergue aí a sua própria realidade.

O pano de fundo de toda essa problemática de indivíduo e massa está longe de representar um mero jogo de opções. Em verdade, o tema central aqui deriva todo inteiro do individualismo burguês e da verdadeira exaustão a que chegou a dramaturgia nestes últimos tempos; isso não se verifica tão-somente no achatamento do personagem que logo apareceria na obra exemplar de um Brecht, mas principalmente na incontinência psicológica que vive quase sempre de sua própria esterilidade. E todo o tema concentra-se neste ponto: como superar esse individualismo, tão exangue em qualquer de suas dimensões, seja no teatro ou fora dele? Tal é a questão com que se defronta Brecht. E nisso, tudo são problemas. Ergue-se em especial a suspeita de que a massa, em qualquer acepção que se tome a palavra, acabe representando apenas o pólo antitético do individualismo, verso e reverso de uma mesma medalha, configurando assim nada mais do que um "indivíduo maior". Mas há que tentar os caminhos superadores, mesmo porque o teatro, como de resto todas as artes e toda a história, não tolera as repetições — só como farsa.

Concluo. A criação do dramaturgo e, por extensão, a da totalidade do espetáculo situam-se num espaço bem determinado: naquela distância que há entre os dois níveis do acontecer, um desvelando a verdade do outro; mortos os deuses e os ideais da ilustração burguesa, só resta à mostração da verdade habitar essa distância entre o indivíduo e o mundo. É aí que se localizam toda a arte e o engenho. E para isso, além do essencial, que é a generalidade do próprio Brecht, há recursos técnicos que devem ser elaborados; eles dizem respeito à cenografia e a tudo o que enche um palco; mas também, e mesmo principalmente, ao trabalho do ator, centrado na linguagem e no gesto. Todo esse complexo deixa-se organizar sob um único comando: o do efeito de distanciamento — tema de capítulos próximos. Digamos que a arte de Brecht decorre da freqüentação daquela distância, o que não é pouca coisa — ela abre as portas inclusive para a pesquisa puramente formal. É porque Brecht sabe o que é aquela distância, que ele pode escrever, por exemplo, o seguinte: "A estética pede uma certa verossimilhança de todos os acontecimentos, porque se não for assim os efeitos não aparecem ou ficam debilitados. Mas, nisso, trata-se de uma verossimilhança puramente estética, daquilo que pode chamar-se de lógica artística" (III, 96).

NOTAS

1. Consulte-se sobre o tema o ensaio de Sousa, Eudoro de, *in* Aristóteles, *Poética*, pp. 66-8. Veja-se também de Freire, Antonio, *A catarse em Aristóteles*, pp. 36-44 e 118-23.
2. *Einfühlung* traduz-se bem por empatia. O *Novo dicionário Aurélio* define a empatia nos seguintes termos: "Tendência para sentir o que se sentiria caso se estivesse na situação e circunstâncias experimentadas por outra pessoa".
3. Reinhardt, Karl, *Sophokles*.
4. VIII, 7.
5. 1342a.
6. Cf. Melchinger, Siegfried, *Das Theater der Tragödie*, p. 9, e Freire, Antonio, *op. cit.*, p. 107.
7. 1450a.
8. Cf. Freire, Antonio, *op. cit.*, p. 107.
9. 1453b.

10. Barthes, Roland, *"Le Théâtre grec"*, *in Histoire des Spectacles, Encyclopédie de la Pléiade*, p. 528.
11. Bornheim, Gerd, *O sentido e a máscara*, pp. 30-6.
12. *Poética*, cap. 24.
13. *Idem*, 1453b.
14. *Op. cit.*, p. 67.

2

MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS,
VIDA DE GALILEU

Faço a seguir algumas breves observações sobre duas peças escritas entre 1938 e 1940: *Mãe Coragem e seus filhos* e *Vida de Galileu*. São grandes textos do Brecht maduro, que mostram a singular força criativa do autor. Mais adiante tratarei de apresentar a estrutura geral da dramaturgia brechtiana.

No 1º Festival Internacional de Teatro, realizado em Paris em 1954, *Mãe Coragem e seus filhos* (1939) recebeu, por unanimidade, todos os prêmios mais importantes, em um espetáculo do Berliner Ensemble dirigido pelo próprio Brecht, com Helena Weigel no papel título e música de Paul Dessau. A estréia deu-se em Zurique, em 1941, com música de Paul Burkhard. O tema, mais uma vez, são devastações da guerra. O subtítulo diz: *Crônica da Guerra dos Trinta Anos*, mas o que está em causa é simplesmente a própria guerra, a guerra como tal, e seu perene absurdo. A personagem chama-se Ana Fierling, mas "tem por nome Mãe Coragem porque não sofreu de medo ao perder os seus bens, e porque atravessou o fogo dos canhões de Riga com cinqüenta pequenos pães em sua carroça". Tudo o que ela tem é isto: uma carroça e seus filhos. Sua profissão: o pequeno comércio nos bastidores da guerra. Ela encara a guerra como aquilo que a guerra é: um negócio. Só que Mãe Coragem está no lugar errado; um padre diz: "Para jantar com o diabo, é necessária uma grande colher". Negociando com os soldados, a guerra consegue sem dúvida sustentá-la, mas em suas andanças, sempre puxando a carroça, ela perde os três filhos. Dois são soldados, e um é fuzilado por ter

sido surpreendido em atitude suspeita, ao tentar esconder do inimigo a caixa de dinheiro de suas tropas. O segundo é igualmente fuzilado por ter cometido o erro de ser um herói de época: assalta uma granja em período de trégua militar, e o ato heróico torna-se crime. A filha, enfim, surdo-muda, compõe uma das cenas mais pateticamente dramáticas da peça: percebendo que uma cidade vai ser saqueada enquanto os seus habitantes dormem, põe-se a bater furiosamente um tambor; a população consegue fugir, mas a menina é deformada e morta. A mãe paga, pois, juros elevados pelo seu comércio, mas assim mesmo, destituída de qualquer horizonte histórico, por nada entender, continua, mesmo sozinha, obstinadamente fazendo os seus pequenos negócios. No final, em outra cena também muito intensa, ela se afasta, arrastando como sempre a sua carroça, e canta um hino de louvor à guerra.

Chamo a atenção para dois aspectos que aparecem entrosados nesse texto, e que são importantes para compreender a estética brechtiana: o desempenho da contradição e o processo do herói. De certo modo, a figura principal encarna a contradição, ela é perpassada por ambigüidades, a começar pela sua posição em face da guerra: "Maldita seja a guerra!", exclama, mas ao mesmo tempo ela ama a guerra e canta o seu elogio — ela "alimenta o seu homem". Dividida entre a mãe e a coragem, "quer sustentar a sua família na guerra e pela guerra" (IV, 130), e acaba na falência. Ao cabo de uma cena de brutal desespero, a da morte da filha, Brecht dá início a uma nova cena com um cartaz em que se lê: "Mãe Coragem no mais belo momento de sua carreira comercial". Às vezes, ela toma consciência da contradição em que vive: "Os soldados feriram a minha filha no rosto: é isto para mim o momento histórico". Mas normalmente ela não revela a menor noção do que seja a monstruosidade da guerra. O espectador, contudo, percebe que ela é uma contradição viva, ambulante; se a personagem fincada dentro da catástrofe nada aprende, o público em contrapartida tudo vê. Claro que Mãe Coragem é todo o oposto da univocidade do grande herói. A peça, aliás, mostra o avesso da guerra: não a história oficial, das grandes conquistas e dos gloriosos generais, mas dos bastidores em que se debate a soldadesca e sofre o povo — exibe o cotidiano maldito da guerra. E nesse plano não deixam de acontecer momentos heróicos, mas, justamente, trata-se da heroicidade do cotidiano, do cometimeto surdo-mudo que não poderia dar lugar a estátuas. Assim, por exemplo, Mãe Coragem quer salvar o seu filho, e negocia o preço de seu resgate, mas ela se deixa seduzir por sua agudeza mercantil, negocia tempo demais, e nesse tempo seu filho é morto. Quando lhe trazem o cadáver do rapaz, ela finge não reconhecê-lo, porque se o reconhecesse poria tudo a perder. O impulso heróico brota aqui de uma bondade quase animal, mas é entravado pelo seu irreprimível pendor para o mundo dos negócios. A filha Catarina de certo modo comete um ato heróico: morre, mas salva os habitantes da vila. Acontece que, em seu silêncio, ela é totalmente destituída de consciência histórica, e a heroicidade se perde no anonimato inciente. O grande painel de uma guerra, possibilitado pela crônica, como que desmonta o próprio sentido da heroicidade, desmente o oportunismo pequeno-burguês que quer viver à custa da guerra, e mostra em todos os níveis — da linguagem, das ações, dos personagens, das situações — o emaranhado de contradições que constituem o mundo bélico. E o importante é que, ao cabo, o espectador entenda "que para lutar contra a guerra nenhum sacrifício é demasiado grande" (VI, 55).

Vida de Galileu conheceu três versões. A primeira foi escrita em 1938-39, com música de Hanns Eisler. A segunda, de 1947, foi recomposta em inglês em parceria com o ator Charles Laughton, que a interpretou num teatro de Hollywood; é uma versão reduzida. E a terceira, de 1954, amplia consideravelmente o texto. Foi o último trabalho de Brecht. Há poucos temas que poderiam fascinar tanto o nosso dramaturgo: ele põe em cena nada menos do que um dos grandes pressupostos de sua obra — a ciência. Brecht expõe os fatos conhecidos: lances da vida de um homem que inventa o limiar de uma nova era, um dos principais criadores do que constituiria a própria novidade dessa era, a ciência; e mostra a hipocrisia do processo legitimador da mentira que envolveu Galileu. A partir daí, Brecht constrói a sua própria visão dos acontecimentos. Ressalto apenas dois temas: o do herói e o da ciência.

A peça traça uma desconstrução da idéia de herói. O personagem central não apresenta nenhum indício suspeito de idealidade, sua grandeza habita toda inteira na abastança do cotidiano. Brecht compraz-se em apresentar Galileu como um homem afeito

aos prazeres da vida, da boa mesa, tudo bem condimentado com muito humor e ironia. O cientista chega a dizer: "Eu desprezo as pessoas cujo cérebro é incapaz de lhes encher o estômago". O próprio papa o define: "Ele pensa sensualmente. É incapaz de recusar um velho vinho ou uma idéia nova". E Galileu se autodefine ao confessar: "Preciso dizer o que eu sei. Como um amante, como um ébrio, como um traidor". A defesa do grande herói surge pela boca de Andrea, o fiel discípulo, que, em conseqüência do processo instaurado pela Inquisição, reclama do mestre o grande exemplo moral, e espera que Galileu se torne o mártir da nova ciência. Mas Galileu nem sequer lhe dá atenção, prefere ter as mãos sujas do que limpas e vazias, e o importante é continuar, ainda que incompreendido, ainda que secretamente, as suas pesquisas: é na calada da noite que ele escreve os seus *Discorsi*, e entrega os manuscritos a Andrea para que os leve para fora das fronteiras italianas. O discípulo não se conforma; no dia da mentira, da retratação, exclama: "Desgraçado do povo que não tem heróis!" Ao que Galileu replica: "Não. Desgraçado do povo que tem necessidade de heróis". Ou seja: o que interessa não está na exaltação do herói, e sim na confrontação com as anomalias que o possibilitam e que ela acaba encobrindo.

O outro tema é o elogio da ciência. A questão já havia sido explorada em *O vôo de Lindbergh*: a ciência tira o homem das trevas da ignorância, isto é, arranca o homem do reino de Deus e transporta-o para o seu próprio domínio, para a vida natural, puramente terrena. Galileu se entusiasma: "E a Terra gira alegremente em torno do Sol, e as peixeiras, os comerciantes, os príncipes e os cardeais, até mesmo o papa, todos giram com ela. De um dia para o outro, o Universo perdeu o seu centro, e quando surge uma nova manhã, deparam-se-nos inúmeros universos. Assim, hoje cada um pode ser considerado como sendo o centro — e ninguém. Pois subitamente, há lugar. Nossos navios vagam ao largo, nossos astros movem-se em um amplo espaço". Brecht faz a defesa do Galileu racionalista: "Escuta bem, Sagredo. Eu creio no homem, e isso significa que eu creio na razão do homem. Só os mortos são insensíveis aos argumentos da razão". Ao longo da peça, Brecht coloca o problema da relação da ciência com a ética. A ética tradicional, de raiz religiosa, deve ser superada — "Ciência nova, ética nova": "A infelicidade nasceu de cálculos defeituosos". Galileu defende uma moral da eficácia: o uso é que decide do valor. Não interessa se ele tomou o telescópio inventado por outro, vendendo como seu ao Senado de Veneza; o que interessa está no uso genial que ele soube fazer de tal instrumento. O que importa é a ciência, e Galileu dará tudo por ela. Mas justamente nesse ponto está, segundo Brecht, o limite de Galileu. Ele é fiel à ciência considerada enquanto ciência pura, desinteressada, e despreocupa-se de suas possíveis conotações sociais, fecha os olhos àquilo a que a ciência possa servir na prática: "Eu escrevi um livro sobre a mecânica do Universo, e isto é tudo. O que se fizer ou o que não se fizer com esse livro não me interessa". Nesse ponto crucial estaria o pecado original da ciência moderna. Mas Brecht faz o próprio Galileu tomar consciência dessa sua limitação, de seu erro. No fim da peça, o cientista faz para Andrea uma longa autocrítica em que, a certa altura, diz:

> A batalha pela mensuração do céu foi ganha pela dúvida. A batalha pelo pão da mãe de família será sempre perdida pela fé? A ciência deve ocupar-se de duas batalhas (...). Eu penso que o fim da ciência consiste no seguinte: aliviar as fadigas da existência humana. Se os homens de ciência, intimidados por egoístas detentores do poder, contentam-se em amontoar o saber pelo prazer do próprio saber, a ciência não será mais do que uma pobre coisa doentia. Vossas novas máquinas só servirão a novos tormentos. E com o tempo podereis descobrir tudo o que há para descobrir, mas vosso progresso vos afastará sempre mais da humanidade. O abismo entre vós e ela pode tornar-se tal que ao vosso grito de alegria diante de uma nova conquista responderá um grito de horror universal.

Evidentemente, essa problemática nada (ou tudo) tem a ver com o século XVI de Galileu; não havia naquela época, ainda intensamente teológica, sequer as condições de possibilidade para que tais problemas pudessem ser discutidos e mesmo conscientizados. O discurso brechtiano só se entende a partir dos dias atuais, e isso é tudo o que importa. Quando Brecht encenava o texto com Charles Laughton, no Estados Unidos, explodia a primeira bomba atômica: a ciência colocara ingenuamente nas mãos dos soldados o que não fora além da alegria de uma descoberta. Por isso, a confissão do personagem nem atinge propriamente Galileu, e sim a situação da ciência dentro do mundo contemporâneo: "Eu traí a minha profissão. Um homem que faz o que eu fiz não pode mais ser tolerado entre homens de ciência".

Aparentemente, nada mais distante do que *Mãe Coragem e seus filhos* da temática de *Vida de Galileu*. Entretanto, do ponto de vista estético e nos aspectos acima aventados, as duas peças obedecem a coordenadas iguais. O tema da desconstrução do herói mereceria uma monografia especial. Observe-se, no entanto, que a questão está presente no teatro brechtiano desde os seus inícios, com os personagens Baal e Kragler. E é sempre dentro da perspectiva da desconstrução que evolui em Brecht a idéia do herói. Percebe-se logo, contudo, a diferença de base entre os inícios e o dramaturgo maduro: Baal e Kragler são heróis passivos, que sofrem o mundo e, mesmo na revolta e na negação, entregam-se irracionalmente ao seu curso cego. É essa cegueira irracional que desaparece mais tarde. Certo ou errado, o mundo passa a ostentar uma transparência racional, que é contraposta à figura do personagem principal. É aqui que se verifica o contraste entre duas leituras, uma que se dá no plano que se poderia chamar de ôntico, com os seus fatos, a sua sucessão de acontecimentos e o desfile de variegados personagens; e o outro, já ontológico, que configura o sentido do mundo que se constitui em medida do plano ôntico. A razão principal da desconstrução do herói situa-se no deslocamento da ação dramática do nível ôntico para o ontológico — o personagem principal passa agora a ser o próprio mundo, e a missão do plano ôntico consiste em tornar visível o sentido do ontológico: o absurdo da guerra ou a racionalidade cósmica que desbanca a ignorância e o poder da superstição. É como se o *Zeitgeist* hegeliano vestisse as roupagens da contingência cênica.

Mas faz-se logo evidente também que o posicionamento de Brecht contra o herói não poderia ser radical. Sobretudo se se atentar para o caráter pedagógico de seu teatro, em que se busca despertar no espectador não somente a crítica racional, mas também, e mesmo principalmente, a idéia de que o indivíduo deve ser responsável pelo curso e pela transformação do mundo — a partir de tais postulados, a valoração da ação individual cresce em importância. Recusem-se, entretanto, os extremos: nem o destino cego do teatro clássico, nem o esquecimento do mundo em que acaba incidindo o teatro burguês. E seja como for, a antipatia de Brecht pela figura do herói é palmar, e o mínimo que se deve dizer é que há esse deslocamento do indivíduo para o mundo concreto visto em si mesmo, medida e critério de toda ação. O fato de que foi o mundo burguês, a literatura dos últimos séculos, que destituiu de suas possibilidades a figura do herói parece deixar Brecht indiferente. Mas por aí talvez também se entenda que nosso autor chegasse a voltar a fazer uma referência ao tema do herói. Observe-se que Brecht nunca escreveu detidamente sobre esse portentoso assunto; as referências, é claro, se fazem fatais, mas são sempre feitas de passagem. Já no fim da vida, em 1953, quando dirigia a comédia de Erwin Strittmatter *Katzgraben*, para o Berliner Ensemble, Brecht escreveu a propósito uma série de notas, e encontra-se aí um breve trecho em que ele fala na "construção do herói", e em "herói positivo"; estamos aqui, porém, no contexto de uma comédia, e nada indica que Brecht tenha chegado a abandonar as posições acima esquematizadas (VII, 137 e 140).

3

O EFEITO DE DISTANCIAMENTO: O CONCEITO

Cito inicialmente algumas definições. A primeira: "O que é distanciamento? Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece o óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade" (III, 101). Uma segunda definição dá um passo mais: "A finalidade dessa técnica do *efeito de distanciamento* consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Para isso, os meios eram artísticos" (III, 155). Ou ainda, esta terceira, comparativa, que se lê no *Messingkauf*:[1] "A empatia consiste em tornar cotidiano o acontecimento especial; já o distanciamento, ao contrário, torna especial o cotidiano"(V, 155).

No ponto de partida da elucidação desse conceito, observe-se o seguinte: o distanciamento não constitui uma experiência especificamente teatral, embora, desde que utilizado no teatro, chegue a ostentar uma especificidade teatral. Mas a experiência em si, em qualquer sentido em que se possa verificar, arranca sempre de uma constatação de base, assim formulada por Brecht: "O desconhecido desenvolve-se somente a partir do conhecido" (V, 160). E nosso dramaturgo esforça-se, ao longo de muitas páginas, em mostrar e analisar a grande extensão, a variedade e os muitos modos como a experiência do distanciamento chega a caracterizar o comportamento humano em geral.

Observe-se ainda, também desde logo, que se trata de uma experiência natural, que acontece com uma espontaneidade até mesmo necessária, e da qual depende a progressão do conhecimento. É fácil desmembrar tal experiência em seus momentos dialéticos: aquilo que é tomado como naturalmente compreensível torna-se incompreensível, e a finalidade dessa passagem está num terceiro momento que consiste em atingir o conhecimento crítico do dado inicial; deve-se erradicar de sua suposta familiaridade aquilo que se percebe sem realmente perceber. Formalmente, Brecht descreve a dialética desse processo por meio dos seguintes tópicos: "Distanciamento como compreensão (compreensão-não-compreensão-compreensão), negação da negação. O acúmulo das não-compreensões transforma-se em compreensão, ou seja, a quantidade se faz qualidade". Assim também, "o singular se universaliza" — torna-se, por exemplo, "típico". Há o momento do desenvolvimento, em que algumas emoções passam a contrapor-se a outras, fazendo coincidir a crítica e a empatia. Ressalte-se, por aí, a contraditoriedade, isto é, a consideração do humano dentro de relações dadas; a dialética leva a entender algo através do outro, a unidade através da alteridade (uma cena, aparentemente autônoma, justaposta a outras cenas, conduz à descoberta de sua "participação em outro sentido"). Donde o salto, eminentemente épico; e também a unidade dos opostos: mãe e filho unem-se em "mãe". E o resumo de todo esse processo, publicado em notas sob o título *Dialética e distanciamento*, está na "união de teoria e práxis, o saber se torna praticável" (III, 180-2). Já uma peça como *A mãe* exemplifica claramente uma aplicação possível desses tópicos. Mas vamos por partes, que o caminho é longo.

Esse processo todo, dizia, corresponde a experiências ao nível do cotidiano. Seleciono dois ou três exemplos disso, dados pelo próprio Brecht. Quando alguém diz para outra pessoa: "Você já olhou atentamente para o seu relógio?". Pela pergunta, a percepção habitual é empurrada para a descoberta de que a pessoa nunca olhara de fato o relógio, o mecanismo complicado que esconde, etc. Outro exemplo: para que um homem veja a própria mãe como mulher de outro homem, estabelece-se o distanciamento pela presença do padrasto. Ou ainda: a pessoa acostumada a dirigir um carro moderno, ao dirigir um outro, muito antigo, distancia este último, por julgá-lo uma peça de museu, ou por encantar-se com o funcionamento do velho motor. Há expressões que empregam o distanciamento, como a alternativa

"não-mas": ele não disse "entre", mas "vá embora". Ou ainda certas expressões usadas de modo enfático, como "realmente", "de fato": ele realmente não esteve em casa. Tais exemplos permitem entender o quanto o efeito de distanciamento integra o comportamento usual das pessoas, a sua maneira habitual de falar. Nem admira, por isso mesmo, a freqüência com que se manifesta e, mesmo, a excelência que pode alcançar. Em verdade, a sua importância nem poderia ser exagerada, por exemplo, para explicar a própria gênese da ciência: o ver de outro modo a queda da maçã newtoniana pressupõe o distanciamento. Brecht também chama a atenção para a presença do distanciamento na arte; o surrealismo ou o dadaísmo perturbam em suas pinturas a ordem normal de associação das percepções, introduzindo o choque, a decepção, a desordem — a distância.

Entre a postura natural do distanciamento e o distanciamento tal como se verifica na ciência e na arte, surge porém um elemento novo de fundamental significado também para o teatro: é o artifício, o método, a elaboração das técnicas que levam ao distanciamento. No que respeita ao teatro, observa-se a existência de duas técnicas possíveis, a da identificação e a do distanciamento, podendo-se mesmo afirmar que essas duas técnicas fazem-se atuantes através da história com um sem-número de variações. Em diversos ensaios, Brecht se detém com atenção nas técnicas teatrais chinesas de atuação, essencialmente distanciadoras. E ele acumula exemplos encontradiços em cenas de peças da dramaturgia ocidental, nas peças místicas de Maeterlinck ou Strindberg (III, 189); e em Shakespeare — a morte de Lear, por exemplo: *"Pray you, undo this button: thank you, Sir"*, em que se misturam as imagens do rei e as do homem comum à beira da morte (V, 162). Ou ainda nas comédias, principalmente as de baixo nível; ou no teatro, digamos, "espontâneo", quando crianças imitam os adultos, ou nos bastidores da guerra, quando soldados se empenham em assumir no teatro personagens femininas: a criança distancia o lado adulto da pessoa, assim como o soldado distancia a feminilidade da mulher (V, 156).

No entanto, esse bazar da história, em que se tropeça em toda essa imensa diversidade de comportamento e em que para tudo se encontram exemplos, esconde problemas que afetam o próprio sentido das artes cênicas, já acima aventados a propósito, por exemplo, da historicidade das emoções. O individualismo burguês, pondo a tônica na livre iniciativa e na afirmação dos valores estritamente individuais, propiciou, em muito, as técnicas de identificação na composição dos personagens. E não é por acaso que Stanislavsky tenha conseguido dar a tais processos a sua expressão mais perfeita precisamente a partir de fins do século passado. Para Brecht, isso representa sem dúvida um progresso. Também não é por acaso que, nos Estados Unidos, "justamente os teatros de esquerda iniciam-se no emprego do sistema de Stanislavsky. Essa técnica de representação parece-lhes fornecer a experiência de identificação com o homem proletário, que até hoje não havia sido alcançada" (III, 207). Por essa razão, cabe falar até mesmo em necessidade social na instauração do método do mestre russo: o que está em causa é a assimilação da identidade operária. Cito Brecht: "O sistema de Stanislavsky constitui um progresso já pelo simples fato de ser um sistema. As técnicas de representação por ele propostas forçam a identificação sistemática do espectador, e assim deixam de ser o mero resultado do acaso, do capricho ou da habilidade" (III, 206). E, através dessa sistematização, o progresso se torna visível pela atenção que começa a ser dada, na vontade talvez inciente de descobrir horizontes, a personagens que no passado nem mesmo chegavam a ter existência própria, como era o caso do proletariado. Mas a quarta parede de Stanislavsky representa ainda outra virada muito importante. Realmente, se ele leva uma técnica determinada de composição teatral às sua conseqüências mais extremas, e exatamente por esse motivo, ela chega como que ao fim de um itinerário e abre as portas para uma outra possibilidade de composição: por isso, não seria por acaso que a maturidade stanislavskiana aconteça no momento preciso em que os ensaios brechtianos em aperfeiçoar e sistematizar as técnicas do efeito de distanciamento ensaiam os seu primeiros passos. Esse processo, ou essa passagem, esconderia uma necessidade, cujo pano de fundo está na crise do individualismo burguês e na descoberta do mundo social na turbulência em que ele hoje se apresenta.

Por mais que Brecht busque justificar com exemplos históricos, artísticos, e mesmo científicos — para não falar dos especificamente teatrais — o embasamento de seus pontos de vista, por maiores que tenham sido também as influências sofridas pelo próprio Brecht e por mais que ele teime em dissolver o seu trabalho em termos de equipe e das mais diversas formas de colaboração, o fato permanece inteiro: Brecht forjou uma teoria sobre o efeito de distanciamento. Em seu desdobramento e em sua fundamentação, a teoria e a prática brechtianas realmente constituem um todo original. O fato de ele ter tomado elementos de outras fontes pertence simplesmente à inteligência prática do teatro, e em nada o desmerece. Assim, por exemplo, o seu já referido entusiasmo pelo teatro do Extremo Oriente, tendo mesmo dedicado diversos ensaios à arte chinesa da representação;[2] é indubitável que esse comércio foi de proveito para Brecht. Mas seria inócuo inferir daí que a sua teoria não passe de um adaptação subsidiária: a doutrina brechtiana, o seu objetivo e a sua fundamentação não são em nada chineses. Brecht tinha total consciência, claro está, de que o seu trabalho só poderia ser desenvolvido num momento exato da progressão da cultura ocidental, ele se insere numa confluência de fatores que nada poderia oferecer de chinês. De resto, as mesmas técnicas depuradas pelos chineses fizeram-se presentes também no trabalho de outros grandes nomes do teatro de nosso século, e isso até mesmo num sentido radicalmente oposto ao de Brecht.

O resultado das pesquisas de Brecht condensa-se principalmente em dois pontos, que se entrosam perfeitamente bem. Em primeiro lugar, ele construiu, na prática e na teoria, toda uma nova fundamentação para o trabalho do ator. Quando se fala em distanciamento, logo se pensa no ator. E, realmente, o único método, em relação ao trabalho do ator, que se pode comparar ao de Brecht, com vantagens e desvantagens de um e de outro lado, é sem dúvida o de Stanislavsky. As muitas outras práticas e teorias ficam em verdade muito aquém do que fizeram os dois. Mas Brecht e Stanislavsky já seriam suficientes, até mesmo devido à riqueza de sua oposição, para justificar a constatação de que nenhum outro momento da história tenha emprestado tanta importância, tanta atenção ao problema do ator quanto o nosso tempo — ainda que esse fato não possa ser considerado sem mais como um "progresso", alheio aos graves problemas que assolam a própria presença do teatro em nosso tempo.

Mas, além do sistema de atuação, deve-se ressaltar também, em segundo lugar, a abrangência das técnicas brechtianas, posto que o efeito de distanciamento alastra-se e informa a totalidade das partes que compõem um espetáculo, e não apenas o desempenho do ator; temos em mãos um verdadeiro sistema dos distanciamento, composto de diversas partes que se encadeiam com suas práticas em um todo unitário. E, em que pese a importância central do trabalho do ator, essas partes não devem ser consideradas como meros subsídios subordinados às técnicas de atuação. Deve-se, ao contrário, falar até em autonomia das partes, ainda que a necessária dependência delas em relação ao todo torne a autonomia relativa. O distanciamento já é estabelecido no texto pelos princípios da dramaturgia não-aristotélica (ocupei-me do tema num capítulo anterior e a ele voltarei mais adiante). E o distanciamento recebe tratamentos específicos na cenografia, na elaboração dos elementos cênicos, no trabalho de direção e em tudo o que concorre para a efetuação do espetáculo. Finalmente, o distanciamento alcança também o espectador; Brecht fala até na necessidade de se desenvolver uma "arte do espectador" (IV, 58). Portanto, o sistema brechtiano do distanciamento acaba determinando a totalidade do fenômeno teatral. Mas antes de entrarmos na análise do complexo que configura o nosso tema, duas palavras sobre a fundamentação desse sistema e das implicações de sua extensão, para sabermos mais precisamente onde as técnicas de distanciamento põem os pés.

Tudo são pressupostos, mas conhecemos os dois mais importantes de análises anteriores. Fiquemos neles. Um está na situação social, e o outro é a ciência moderna.

O grande avanço feito pela evolução social repousa toda no fato de que a sociedade tornou-se, como nunca dantes, consciente de seus próprios processos internos e, em conseqüência, fez-se crítica em relação a esses mesmos processos. Perde-se, assim, a estabilidade que caracterizava as sociedades do passado, nas quais a evolução, no geral, era extremamente lenta e deixava praticamente inamovíveis as bases de cada sociedade. É com a revolução burguesa que as coisas começam a mudar de figura. Acima referi-me ao social como pano de fundo. Mas justamente: as estruturas gerais da sociedade moderna deixam de funcionar como mero pano de fundo, firmadamente passivo e a partir do qual se desdobrariam as atividades humanas, inclusive o teatro. Digamos que a sociedade atinge o seu "conceito", um pouco na acepção hegeliana da palavra. Ou seja, a sociedade pode agora tornar-se transparente em relação aos seus próprios movimentos internos, a máquina do mundo exibe enfim suas engrenagens. A decorrência disso tudo está em que o indivíduo passa a interferir na transformação das estruturas sociais como nunca no passado. Em outras palavras: a sociedade se transmuta num grande personagem que tende a invadir todos os cenários — incluídos aí os do teatro. O efeito de distanciamento prende-se essencialmente a essa possibilidade crítica, que deita as suas raízes não na atividade teatral, e sim, primeiramente, na própria conjuntura social, que, por sua vez, permitirá a instauração de um teatro crítico. Assim, aquele conhecimento das causas, postulado por Brecht e analisado mais acima, atinge dimensões insuspeitas para todas as formas de teatro do passado, que são até inimagináveis para o conhecimento tal como o exige Aristóteles.

Volto por um instante à China, para deixar o tema mais claro. Parece que em nenhum lugar Brecht pergunta pelos antecedentes e pelas conseqüências sociais do emprego do distanciamento do teatro chinês; encravado em estruturas sociais seculares, em que a própria cena não poderia deixar de fazer-se imutável — esse teatro poderia visar à crítica e à transformação da sociedade? A pergunta não faz muito sentido. A tragédia e a comédia gregas, assim como os mistérios medievais, não vão além de um esforço de consolidação, em nível pré-crítico, daquelas bases últimas sobre as quais assenta a sociedade. Entende-se, já por aí, a omissão de Brecht ao evitar a questão relativamente aos chineses. Mas isso mostra ao menos duas coisas: é que as técnicas brechtianas de distanciamento — e por extensão qualquer tipo de técnica que persiga o distanciamento — adquirem sua possível eficácia tão-somente a partir dos fundamentos sociais a partir dos quais essas técnicas são exercitadas, isto é, as técnicas sempre estão a serviço de uma realidade — qualquer que seja ela — outra que não a do teatro. E então compreende-se também outra coisa: as técnicas de distanciamento não são um absoluto, e bastaria deflagrá-las para obter o resultado almejado. Por si mesma a técnica nada é, e a sua utilização revela-se essencialmente relativa — relativa aos fundamentos que a tornam possível; e os fundamentos chineses não poderiam confundir-se com os de uma sociedade tão profunda e velozmente empenhada em sua própria transformação quanto a de nosso tempo. Sublinhe-se, pois, a significância da questão do fundamento.

O outro fundamento é a ciência. E também neste ponto pisamos em terreno totalmente circunstanciado. Não se entenda aqui a ciência à maneira de um dado novo, que viesse simplesmente acrescentar-se, por ação de um juízo decisório, à problemática exposta no parágrafo anterior. Brecht refere-se especificamente às ciências modernas, e a presença destas na sociedade já não constitui o objeto de uma escolha possível, de um caminho entre outros quaisquer — a tal ponto a ciência moderna está imbricada nos processos sociais contemporâneos. A cisão entre teoria e práxis, uma das bases de todo o humanismo tradicional, foi destruída pela figura bicéfala do engenheiro, por exemplo: o artesão prático que conhece física teórica. Realmente, com a Revolução Industrial, a ciência estaria fadada a desempenhar um papel definitivo no projeto burguês de transformação da sociedade. E se, já no início do século passado, o positivismo de um Augusto Comte proclamava como um dever-ser a necessidade de promover a ciência em grande instrumento transformador, em nosso século, a ciência ocupa os espaços com uma espontaneidade que parece ignorar quaisquer limites.

No que nos interessa, a ciência é, antes de tudo, o lugar da crítica. E é evidente que, sem a necessidade dessa crítica, não se poderia imaginar o relevo dado ao efeito de distanciamento. Esse entrosamento entre a revolução social e a ciência crítica constitui o cerne que permite entender a própria essência do teatro épico. Brecht nunca abandonou essa sua crença no valor inabalável da ciência — ao contrário, ele o acentuava cada vez mais: em seu último ensaio importante, o *Pequeno organon*, ele insiste enfaticamente no "teatro de uma época científica" (VII, 59). Mesmo se hoje se deve reconhecer a existência de "invenções mortais da ciência" (VII, 18), a constatação não abala a confiança de Brecht. Sem dúvida, o sonho foi perturbado e o poeta se emociona:

> (...) eu me movia com os novos veículos numa velocidade que meu avô nem sequer poderia imaginar; nada então se movia tão rapidamente. E eu me ergo no espaço, o que meu pai não podia fazer. Com meu pai, eu falava de continente a continente, mas apenas com meu filho é que pude ver as imagens flutuantes da explosão de Hiroshima (VII, 17).

Porque, apesar da bomba, se se descartasse a ciência, qual poderia ser o caminho? Tudo depende, pois, da educação da crítica, da politização da ciência e do desenvolvimento de uma ciência

que torne as relações sociais transparentes, e o teatro só poderia dar a sua contribuição assimilando a época científica — fora disso, perderia integralmente a sua razão de ser. Brecht subscreve aqui, sem nenhuma reserva, a velha definição do homem inventada pelos gregos — o homem é um animal racional.

As observações feitas até aqui já não são suficientes para que se perceba o lugar de destaque que ocupa o efeito de distanciamento no contexto do teatro épico: trata-se da verdadeira coluna dorsal de tudo o que se faz em cena, ele é o grande meio técnico do qual vai depender a própria essência do caráter épico do teatro. Mas é apenas uma técnica, apenas um método, que talvez jamais possa — ou deva — alcançar a sua formulação definitiva e acabada. Não espanta, por isso, a prodigalidade com que Brecht ia tomando nota de tudo o que lhe ocorria, até mesmo dos menores detalhes. De fato, nos escritos sobre o teatro, o sistema e sua abrangência oferecem-se ao leitor de modo extensamente fragmentado — deve-se até dizer que a fragmentação como que preside a sua própria gênese e toda a sua aplicação; cada caso é um caso, e o método não pode ser entendido como uma fórmula que a eles se ajustasse exteriormente, espécie de *a priori* definitivamente estabelecido em sua verdade. Brecht escreve, por exemplo: "Para cada personagem e para cada situação e para cada fala novos estudos são necessários" (VI, 202). Desse estudo e do saber improvisar decorre a criatividade do método. "Essas experiências", esclarece ainda Brecht, "não são tão fáceis de serem descritas, e devo aqui simplesmente afirmar que, em nossa opinião, podemos realmente possibilitar, baseados no distanciamento, o gozo artístico" (III, 105). Essa coincidência da limitação leva também a desarmar qualquer pretensão absolutista; o próprio Brecht se encarrega de afastar tais pretensões ao perguntar:

> Deve esse novo estilo de representação ser considerado sem mais *o* novo estilo, trata-se de uma técnica pronta, que possa ser abrangida com o olhar, o resultado definitivo de todas as experiências? Resposta: não. É *um* caminho, o caminho que *nós* trilhamos. As experiências devem prosseguir. O problema é válido para todas as artes e é enorme. A solução que aqui se busca talvez seja apenas *uma* das soluções possíveis para o problema que pode ser assim formulado: como pode o teatro ser ao mesmo tempo diversão e ensinamento? Como pode ele ser arrancado do poluído comércio espiritual

e transformar o lugar de ilusões que ele é em um lugar em que se fazem experiências?

A instância última que legitima o método está em fazer do teatro um meio que "ajude o homem a dominar-se e a dominar o mundo" (III, 105-6). Essas últimas citações, extraídas de um ensaio intitulado *Sobre teatro experimental*, são de 1939.

NOTAS

1. *Der Messingkauf*: esse título (tradução literal: *A compra de latão*) reúne extensas anotações de Brecht, redigidas nos anos 1939-56, destinadas à composição de um ensaio sistemático que exporia todas as suas idéias sobre o teatro. Esse ensaio não chegou a ser escrito. De fato, no que nos interessa, aquelas anotações, publicadas postumamente, vão muito pouco além da repetição dos inúmeros artigos que o autor produziu ao longo dos anos 30. Mas elas aparecem aqui citadas sempre que oferecem interesse para o entendimento da estética brechtiana. Essas notas ocupam todo o quinto volume de *Schriften zum Theater*, da edição Suhrkamp.
2. Sobre o tema, ver, de Banu, Georges, *Bertolt Brecht ou le petit contre le grand*.

4

O EFEITO DE DISTANCIAMENTO: O PÚBLICO

Começo pelo fim, razão de ser de toda atividade teatral: o espectador. E a idéia central é que o público também seja distanciado. Já fiz acima uma referência à arte do espectador, que "nem sequer é conhecida como uma arte" (IV, 7). Brecht chama a atenção para o fato de que o público não constitui — ou não deve constituir — uma massa amorfa, uma tábula rasa a ser invadida aleatoriamente. Foi sobretudo após os anos dominados pela barbárie nazista que Brecht se deu conta de toda a amplidão do problema. "Ainda hoje", queixa-se ele, "fala-se do 'esplendor técnico' dos teatros de Goering" (VI, 174), e pensa-se como se, passada a guerra, toda aquela técnica pudesse continuar sendo de utilidade; pensa-se como se a técnica fosse uma realidade neutra, que a mesma técnica que serviu para esconder a realidade possa servir para mostrar que ela é. Uma das questões mais cruciais do teatro do pós-guerra situava-se justamente neste ponto: a formação do público. Entenda-se: o próprio público exigia uma nova visão do mundo do teatro.

Há duas posturas básicas para definir o público. Uma, que torna o público passivo, entregue a um comportamento aparentado ao da hipnose e que manipula os seus sentimentos e as suas idéias; o tema complica-se com uma outra questão maior, a chamada cultura de massa. Já a outra postura busca tornar o espectador ativo, fazer com que ele tome consciência da realidade em que vive. Ao menos para o nosso tempo, tal seria a alternativa ineludível: ou bem se transforma o homem em objeto, ou então se procura fazer dele um sujeito. Brecht não submete o tema a uma análise, limita-se a apontar um problema de extrema relevância e que poderia dar um embasamento singular à sua própria defesa do teatro épico.

Acontece que, aquém ou além daquela alternativa, a conduta de um homem em face de um espetáculo reveste-se de dimensões essencialmente históricas: não há apenas uma história da dramaturgia, uma história do espetáculo, ou da música do espetáculo e assim por diante, mas há também esta outra história tão pouco considerada, a do público, ou melhor, a da cultura do ato de ver. Baste lembrar aqui o próprio início do teatro na Grécia clássica. Não é por acaso que o aparecimento da filosofia pré-socrática e o do grande teatro grego coincidem: teatro e teoria são palavras aparentadas. O verbo *teorein* (donde teoria) designa o ato de ver, mas um ver concentrado em sua própria ação; na formação do grego clássico, *teorein* é uma palavra tardia e, segundo Snell, "não era na origem um verbo, pois deriva de um nome, de *teoros*, e deve significar 'ser espectador'";[1] com o nascimento da filosofia passou a designar não um modo determinado ou particular da ação de ver, como era o caso das numerosas formas do verbo ver em Homero, mas uma intensificação da própria função do ver. A teoria é, pois, isto: um ver que quase se esgota na própria função de ver. E os gregos inventaram esse tipo de homem, o teorético, aquele que vê, e que vai ao teatro, senta-se, e se dedica à ação de ver, sem mais. Há, portanto, na Grécia antiga, toda uma curiosíssima história do ato de ver. Fazer teoria e ir ao teatro pressupõem uma mudança nos padrões do comportamento do homem grego, de importância essencial para o evolver da cultura ocidental e da própria condição humana.[2]

O curioso é que Brecht escreveu um breve texto intitulado *O filósofo no teatro*, composto no correr dos anos 30; nele, o poeta se compraz nessa aproximação entre o espectador e o filósofo. Evidentemente, ele não quer dizer que o espectador deva ter a cabeça povoada de teorias filosóficas. E confessa, certamente sem constrangimentos: "Por natureza não tenho aptidão para a metafísica". Entrementes, a filosofia é necessária. Mas, defensivo, explica: "Prendo-me preferencialmente ao modo de filosofar do povo mais simples". E avança: "Entendo por filosofar a arte de tomar *e* do dar no curso da luta", o que significa que "os filósofos desse tipo" deixam-se levar "pelos interesses práticos e orientados ao inútil" (III, 39). Sem nada querer desculpar, diga-se entretanto que as coisas em Brecht acabam nem sendo tão "populares" assim. Claro que o espectador-filósofo prende-se a uma exigência calcada na crítica: aquele ver concentrado é que instaura o espírito crítico, justamente o traço que deve definir o novo espectador, filho de uma era científica. Além disso, é lamentável que Brecht tenha esquecido de ter feito a propósito desse novo espectador uma outra associação, com idéias freqüentemente assinaladas por ele: vimos que o distanciamento persegue a substituição das emoções "cegas", como o terror e a compaixão, por emoções que "vêem", como o espanto e a admiração, precisamente as virtudes que inauguram aquele ver concentrado na própria ação de ver, no ver mais intenso. Portanto, de certa maneira, o teatro volta às suas origens gregas, e o filósofo acomoda-se nas arquibancadas.

Delimita-se, assim, a nova tarefa: formar um público novo, e o novo consiste em despertar nele o comportamento que, segundo a tradição, está na origem do filosofar, do pensamento racional, ou seja, o espanto que arranca as coisas de suas rotinas desgastantes e as torna estranhas, como se estivessem sendo vistas pela primeira vez. Não se quer, portanto, formar um novo público assim como se muda de camisa; não se busca substituir o olhar antigo, já gasto e anacrônico, por um outro, novo, inusitado. O objetivo vai bem mais longe, porquanto, mergulhando na cientificidade tão impregnada nesse momento crucial de transformação do mundo, acede-se a um tipo de comportamento que representa nada menos do que a própria invenção da inteligência crítica — servida agora ao grande público. A inteligência é apenas o que a própria palavra diz: um ler dentro das coisas — conduta sem dúvida até mesmo obrigatória.

Portanto, se as técnicas que estabelecem o efeito de distanciamento perpassam o teatro épico por inteiro, sua finalidade consiste em promover a educação do espectador pela sua inclusão no próprio distanciamento. Como delimitar, então, as suas reações? Cito um texto de Brecht que, por sua clareza didática, até dispensa comentários:

> O espectador de teatro dramático diz: Sim, eu também já senti isso. — Eu sou assim. — Isso é natural. — Isso sempre será assim. — O sofrimento deste homem me comove, porque não há saída para ele.

> — Eis a grande arte: nela, tudo é óbvio. — Eu choro com os que choram e rio com os que riem.
>
> O espectador do teatro épico diz: Jamais teria pensado nisso. — Isso não deveria ser feito desse modo. — Isso é muito estranho, quase inacreditável. — Isso deve parar. — O sofrimento deste homem me comove, porque haveria uma saída para ele. — Eis a grande arte: nada nela é óbvio. — Eu rio dos que choram, e choro dos que riem (III, 55).

Assim, o palco começa a ensinar.

Notas

1. Cf. Snell, Bruno, *La cultura greca e le origine del pensiero europeo*, p. 25.

2. Sintetizando: em uma primeira fase, há uma pluralidade de modos do verbo ver (conhecer), todos dispersos em formas particulares e "objetivas" de ver, como "o olhar furioso da deusa" (são nove verbos em Homero). Quando nasce a filosofia, cinco séculos após Homero, surgem vebos, como *teorein* e *bleppein* notadamente, que designam a ação de ver concentrada em si mesma — e a teoria, ainda hoje, é apenas isso. Num terceiro momento, já na decadência grega, forma-se uma nova palavra, *skeptomai*, derivada de *skeptikos* (cético), que designa a ação de olhar à volta, com certa desconfiança.

5

O Efeito de Distanciamento: O Ator

O ator é peça central para que o distanciamento atinja os seus objetivos; ele é o grande intermediário, o elemento vivo de ligação entre o texto e o espectador. Daí o cuidado com que Brecht o trata. Mas não se pode falar com propriedade na existência de uma teoria do ator brechtiano (o que deve ser igualmente afirmado, aliás, do método de Stanislavsky). O que existe é uma longa prática, e, nos inúmeros textos que Brecht escreveu sobre o assunto, a maioria deles está voltada para os aspectos práticos, para os exercícios e as técnicas de ensaio em que se deve apoiar o ator. Encontram-se também, é claro, indicações de ordem genérica, de natureza teórica, mas elas são, se assim se pode falar, destituídas de autonomia. Elaborar uma teoria brechtiana do ator resulta, por princípio, num trabalho claudicante. Não me poderia interessar aqui a exposição e a análise dos exercícios práticos de que Brecht lançava mão. Tentarei apenas recolher e destacar aquelas generalidades, disseminadas ao longo dos escritos, sem esquecer a advertência feita acima e, portanto, sem pretender a elaboração de uma teoria. De resto, em nenhum ponto parece ter-se Brecht mantido tão alheio da cogitação teórica quanto no problema do ator: tudo aqui se decide na prática — ainda que seja impossível desprezar a necessidade de destacar certos princípios gerais, condizentes com os propósitos brechtianos e que decorrem da própria formulação do teatro épico. Por outro lado, o trabalho do ator funciona como uma espécie de portal de acesso a questões essenciais do todo do teatro de Brecht; penso aqui, especialmente, nesse tema maior que é a contradição. Entendo que o papel da contradição pode ser melhor discutido a propósito do ator (o próprio Brecht faz freqüentemente essa ligação, mas despreocupado de estabelecer qualquer vínculo necessário). O tema, obviamente, pode ser deslocado para o trabalho do diretor de cena. E mais óbvio ainda é que a contradição está como um peixe dentro d'água se vinculada à dramaturgia não-aristotélica. Decidi discuti-la a propósito do ator, por entender que dessa forma melhor se preserva o caráter global da experiência brechtiana.

Repito, em primeiro lugar, o indispensável: há duas técnicas de atuação segundo Brecht, e elas são "diametralmente contrapostas" (III, 156). E já sabemos também que essa contraposição se fundamenta, por um lado, na empatia, no privilégio que se empresta às emoções, e, por outro, a que privilegia a racionalidade. De fato, Brecht recusa as absolutizações; pretende-se, muito mais, estabelecer preponderâncias, e reiteradas vezes nosso autor afirma que o teatro épico não quer renunciar sem mais ao recurso da empatia (voltarei ao tema). Mas o certo é que aquela oposição diametral funciona como duas bússolas norteadoras. E posto que a empatia domina tão amplamente a cena contemporânea, a primeira coisa a fazer consiste em limpar o terreno, ou seja, deve-se excluir do palco e da platéia qualquer elemento "mágico" e cuidar para que não surjam "campos hipnóticos" que magnetizem o espectador. O público não deve ser "aquecido" com a explosão de desencadeamentos temperamentais, por um movimento cênico que se deixa arrastar pelas emoções ou uma bem adestrada tensão muscular: tudo que pode pôr o espectador em estado de "transe" deve ser banido do teatro, nenhuma concessão deve ser feita à ilusão. E como o público apresenta essa tendência — que nada tem de natural — de entregar-se à ilusão, cumpre, pelo recurso a certos meios artísticos, neutralizar esse processo.

A neutralização é apenas outro nome para o distanciamento. Entretanto, cabe dizer que o distanciamento implica antes de tudo uma aproximação — o ator deve aproximar-se do espectador. Se cai a quarta parede, de Antoine e Stanislavsky, começa a dessorar-se ao menos a radicalidade do processo de ilusão, de identificação, e, concretamente, a queda da quarta parede como que convida o ator a dirigir-se diretamente ao público. O ator já não atua para si, num esplêndido isolamento, fazendo de conta que o público nem existe. O público instala-se efetivamente na sala, e o ator orienta todo o seu trabalho para o espectador. Pretender que o ator se transforme, que passe a ser Hamlet em cena, que o homem-ator se irrealize no personagem e que este passe a ser a única realidade, tudo isso acaba coincidindo com o processo da loucura, da mentira; no teatro da empatia o ator deve aparecer-se a si próprio como um outro, e sugestionar o público enquanto ele é esse outro: essa técnica, adverte Brecht, deriva literalmente das escolas de magia e atualmente já deveria pertencer aos museus (III, 198); são técnicas que se embasam nas mesmas estruturas sociais que tornaram possíveis as religiões. "Mas hoje já se sabe que as religiões primitivas continham importantes elementos de dominação da vida, e sua magia desenvolvia técnicas inteiras" (III, 217). A religião, entrementes, transformou-se, e aquela força primitiva de sua magia desapareceu; em verdade, foi substituída por processos de "apassivação dos crentes" — justamente o que também se verifica por meio das técnicas de atuação cênica: o espectador fascinado, identificado, torna-se passivo. No fundo, já não há mais um homem-ator, como também dissolve-se o homem-espectador: a presença da realidade humana é como que esquecida. E contra tais procedimentos, cujas raízes têm a idade da alienação social, Brecht pretende que o ator deva ser plenamente ele mesmo e o espectador também deva ser integralmente ele mesmo. E mais: que haja um contato direto entre ambos. A partir daí, entende-se o pressuposto básico da realização dos distanciamento: se o ator não desaparece atrás do personagem é porque, além de mostrar-se como ator, ele mostra também o personagem, e o espectador vê o ator que mostra e se mostra, e o personagem que é mostrado. Tudo dependerá então das técnicas que constroem esse ato de mostração, da elaboração do gesto que o ato de mostrar exige. Tudo vai se concentrar no cultivo das distâncias — distância entre o ator e o personagem, distância entre o espectador e o personagem. E tais distâncias estabelecem um modo de diálogo entre o ator e o espectador. Nisso tudo há muitos problemas.

Como deve o ator proceder? Brecht arrola uma série de preceitos.

O ponto de partida está no óbvio: se o ator mostra algo, deve conhecer aquilo que mostra — no caso, o personagem.

Brecht fala em *"memorização das primeiras impressões"* (III, 158). O que interessa de saída é a boa leitura, o trabalho de mesa nos ensaios, e a apreensão deve ser feita no balanço que oscila entre o espanto e a contestação; não se trata tanto de memorizar palavras, e sim de fixar aquilo que produziu o seu espanto ou o que ele contestou; são esses momentos que devem impregnar a composição do personagem. Mas a condição prévia para que esse exercício alcance os seus objetivos está naquilo que Brecht chama de "arte da observação". Ele diz, por exemplo, que

> (...) nosso teatro não é realista já porque subestima a observação. Nossos atores olham para dentro de si, em vez de olhar para o mundo que os cerca. (...) Os diretores utilizam as peças para suscitar as suas "visões", mesmo com peças que nada têm a ver com visões, pois relatam a realidade (IV, 162).

E num longo poema intitulado *Discurso aos operários-atores dinamarqueses sobre a arte da observação*, lê-se: "De forma alguma mostrar apenas a si mesmo, e sim o mundo". Ou ainda:

> A primeira coisa que deves aprender é a *arte da observação*. Tu, o ator, antes de todas as outras artes, deve domiar a arte da observação. O importante não é como te pareces, e sim o que viste e o que mostras. Digno de saber é aquilo que sabes. Serás observado para ver se bem soubeste observar.

E mais: "Vossa tarefa, de atores, é de serdes pesquisadores e mestres na arte de tratar as pessoas. (...) Ensinais a grande arte da vida em comum" (V, 256-63). O grande livro do mundo deve, pois, ensinar a olhar bem as pessoas, de modo sensível às nuanças e à extensão do humano; e essas coisas todas devem ser "copiadas", armazenadas como a matéria-prima de todo o trabalho em cena.

Ajunte-se a isso, evidentemente, a formação de base: a arte da observação, posto que arte deve ser apreendida. O corpo e o ser inteiro do ator devem estar "amestrados" para saber bem ver. Interessante lembrar aqui as sugestões dadas por Brecht, em texto que parece datar do início da década de 50 para a organização de escolas de teatro. Os alunos, admitidos já aos dezesseis anos, dedicam o terceiro ano escolar aos trabalhos da cena, inclusive fazendo "os menores" papéis junto a companhias profissionais. E os dois primeiros anos servem para a "formação técnica", que compreende: fala (numa perspectiva artística), pantomima, formação básica de balé; em vez de esgrima, aulas de tiro;[1] e além da história da arte e do teatro, o que Brecht chama de "aulas de visão do mundo" (*Weltanschaulicher Unterricht*) (VI, 195). Nem é necessário dizer que tal ensino para ver o mundo não se restringe a simples aulas de interpretação teórica, que a sua orientação deve ser necessariamente marxista, pois quer-se o comprometimento prático dos atores. No *Messingkauf*, no referido poema para os atores dinamarqueses, Brecht pergunta:

> Como lutar vossa luta de classes sem o conhecimento do homem? (...) E muitos de vós já estudam as leis da vida humana em comum, já se apronta vossa classe para dominar vossa realidade, e assim as dificuldades de toda a Humanidade (V, 262).

O espanto originário leva à atitude crítica, orientada para a prática.

Portanto, o ator deve ter não apenas uma visão da realidade, como essa visão deve saber ser crítica, e, mais ainda, tal crítica deve fazer-se presente no trabalho artístico do ator — e é dentro desse contexto que surge o cultivo do distanciamento. Para desenvolver tal cultivo são necessários novos expedientes. Brecht fala, em primeiro lugar, em *fixação do não-mas* (*Nicht-Sondern*), pela qual se introduz no trabalho do ator uma espécie de ambivalência, ou de duplicidade de horizonte da interpretação. Convém citá-lo: o ator deve

> (...) atuar de tal maneira que se possa ver tão claramente quanto possível a alternativa, de tal maneira que sua atuação deixe entrever outras possibilidades, e ele mostre apenas uma das variantes possíveis. Ele diz, por exemplo: "Me pagarás!", ele *não* diz: "Eu te perdôo". (...) Aquilo que ele *não* faz deve estar contido e como que suspenso naquilo que ele faz (III, 158).

A idéia é que toda frase, todo gesto, se transforme numa decisão, que a situação fique sob controle, já no sentido de impedir a transformação total do ator no personagem. Evidentemente, a transformação deverá ir até certo ponto: as falas são as do personagem, e do personagem é o comportamento, que devem ser levados tão longe quanto o permite o conhecimento humano. Mas o ator não deve transmitir a idéia de que se tenha transformado e propiciar assim a identificação. Para contornar isso, o ator deve "sublinhar o elemento técnico e conservar a atitude de quem está propondo algo". Segue-se daí também que o texto seja pronunciado como uma citação; mas isso não quer dizer indiferença e impessoalidade: a citação deve respeitar as nuanças, os tons e semitons, "a plástica concreta da expressão"; o gesto também que agora é cópia, isto é, reprodução da gesticulação objetiva de tal personagem, "deve ter a plena corporeidade do gesto humano" (III, 159). Brecht indica alguns exercícios práticos para alcançar esse distanciamento, como, por exemplo, ensaiar o seu personagem com outro ator (mesmo com um aluno, ou com uma atriz, ou com um cômico); é sempre interessante que o ator veja o seu personagem interpretado por outro ator, a do cômico em especial revela-se instrutiva. Há três tipos de exercício particularmente recomendáveis para alcançar o efeito de distanciamento, que são: 1. a transposição do texto para a terceira pessoa; 2. a transposição para o passado; 3. fazer comentários sobre o modo de falar e atuar ao mesmo tempo que o ator diz as falas do personagem e age como ele. Por aí, o discurso e o gesto se fragmentam e geram o distanciamento. A chave está sempre no intrometimento de certa separação: quando o texto é em verso, por exemplo, dizê-lo em prosa no início dos ensaios, assim como a prosa, pode ser dita no dialeto local. Também as emoções sofrem a separação no sentido de que devem ser trazidas para fora e desenvolvidas como gestos; a emoção, de certo modo, se emancipa no gesto, e pode então ser tratada com certa grandeza. "O efeito de distanciamento produz especial elegância, energia e graça dos gestos" (III, 161), coisa em que os chineses eram mestres. E é fundamental que o resultado seja apresentado como pronto, como um trabalho bem acabado, sem titubeios técnicos. No fundo o ator se separa de si, como espectador de si próprio e do personagem; estabelece-se, por aí, uma espécie de conaturalidade entre o ator e o espectador, e ambos assistem, cada um a seu modo, a esse elemento "estranho" que é o personagem. Ou melhor: o estranho é assimilado, e sendo "meu" estranho, justamente na sua condição de estranho, passa a integrar a minha "natureza" (VI, 198).

Mas ator e espectador permanecem instalados na distância, ou seja, cresce-lhes o olho crítico. A perspectiva em que se situa o ator é precisamente a da *crítica social*. Crítica não quer dizer tão-somente cultura pessoal, informação bem organizada e um discurso de conceitos bem articulados; significa, sobretudo, participação efetiva nos processos sociais. O pressuposto disso está em que a sociedade e o homem não são entidades fixas, a sociedade se transforma e o homem se transforma com ela. Pois o ator deve participar ativamente desses processos de transformação. E isso afeta não apenas o comportamento geral do ator, porque deve alcançar também, justamente na medida em que é ator, o seu relacionamento com o público. O teatro volta a ser o lugar de um tipo de assembléia coletiva, e Brecht fala em colóquio: "Assim a sua atuação torna-se um colóquio (sobre a situação social) com o público, ao qual ele se dirige" (III, 162). O ator como que induz o espectador a tomar posição a favor ou contra aquela situação social de acordo com a classe social a que pertence. Sublinhe-se que essa exigência refere-se à especificidade do trabalho do ator em cena. Esclarece Brecht: "Ele não se dirige a todos da mesma maneira"; no público, "ele encontra amigos e inimigos, e é amigável para com aqueles e hostil para com estes. Toma partido, mas nem sempre a favor de seu personagem, e, quando não é a favor, então é contra o personagem" (III, 172). Tal é, ao menos, a atitude de base, que permite variações de acordo com cada momento, e até mesmo a sua pura e simples suspensão, e, quando esta acontece deve ser expressa através da atuação. Portanto, a experiência teatral não pode partir de uma espécie de pacto tácito, como se de repente todo o mundo estivesse de acordo, e começasse então a festa. A moral individualista do homem burguês não funciona mais, e Brecht prende-se aqui basicamente à situação de classe.

> A sentença "trata os outros da mesma maneira como queres que os outros te tratem" já não produz mais modos de ação efetivos. Devemos dizer aos nossos espectadores proletários: "Trata os proletários como tu os tratarias como burguês, e de tal modo que eles, como burgueses, quisessem assim ser tratados"? A ação do proletário revolucionário não pode acatar a máxima que serve para a ação dos demais homens (III, 178-9).

A crítica se torna impreterível. Nisso tudo, entretanto, não deve jamais ser esquecida a especificidade do teatro: "Um dos principais postulados da teoria do teatro épico está na convicção de que *a atitude crítica pode ser uma atitude artística*" (III, 203).

Chegamos agora a uma última característica do trabalho do ator, a *historização*: "O ator deve representar os acontecimentos como acontecimentos históricos" (III, 163). Não se pensa aqui nos dramas chamados históricos em contraposição a outros tipos de drama. Toda peça é essencialmente histórica, toda e qualquer ação é basicamente histórica, o menor detalhe se processa dentro de um horizonte histórico. Todo acontecer forma uma unidade, que é passageira, datada, original, ligada a uma época bem determinada. O distanciamento já começa neste ponto: se tudo se renova, a constante mudança das coisas que passam gera um contínuo distanciamento de tudo o que ocorre. E pelo distanciamento os eventos são por assim dizer arrancados da estabilidade dos hábitos, de sua aparente naturalidade; destacados, tudo os torna estranhos. Daí a importância do cultivo da historização, que no fundo é a consciência da mutabilidade de tudo e todos (III, 164). Pela historização, portanto, o ator não trabalha amparado em referenciais definitivos e estáticos, dados de uma vez por todas; as ações apresentam então certa ambigüidade, como se não se pudesse apreendê-las como um todo pronto. O acontecer nunca é um "composto-até-o-seu-fim" (IV, 26). Essa ambigüidade da composição objetiva deve ser transposta também para o trabalho de composição do ator.

O elenco de características do ator épico exposto acima foi tomado de um ensaio de Brecht escrito em 1940, mas só publicado doze anos mais tarde, intitulado *Breve descrição de uma nova técnica da arte da representação, que produz um efeito de distanciamento*. Procurei enriquecê-lo recorrendo a outros textos. Repito aqui os tópicos na seqüência em que aparecem nesse ensaio: o distanciamento enquanto contraposto à empatia, a memorização das primeiras impressões, a fixação do não-mas, o ponto de vista crítico-social, a historização. Estes títulos certamente formam um todo orgânico, mas Brecht não os apresenta de modo encadeado, como se houvesse uma seqüência lógica entre eles — não há a construção de um sistema. Certamente poder-se-á acrescentar-lhes ainda outros itens, e isso sem falar nas muitas formas de exercícios práticos, tema este que não nos interessa aqui. É importante destacar esse caráter essencialmente aberto do "receituário" escrito por Brecht; mas aberto quer dizer que são indicações que se deixam comandar e modificar pela prática, e é a prática que não tem limites. Num ensaio sobre o ator, escrito possivelmente no início de seu último período berlinense, quando organizava o Berliner Ensemble, Brecht começa falando em "fase atual de nossa procura" (VI, 192). Numa carta a um ator escrita nesta mesma época, Brecht queixa-se de que é mal interpretado, e ele mesmo aponta a principal razão disso: é que deixou coisas "importantes como pressupostas, ao invés de formulá-las" (VI, 183).

Realmente, há em Brecht problemas essenciais que permaneceram apenas alinhavados por ele, temas que, não obstante a sua importância, nunca chegaram a ser suficientemente desenvolvidos. Assim mesmo, detenho-me nas próximas páginas em alguns títulos que ampliam as análises anteriores, e lhes dão mesmo uma fundamentação. Um desses temas é a complexa questão do gesto, que se vincula à arte da citação; depois pretendo retomar, para concluir esta análise da questão do ator, o problema das relações entre o racional e o emocional, desta feita a propósito de Stanislavsky. Mas antes de entrar nessas duas questões, analiso a seguir outro tema, muito ligado ao processo de crítica social e à historização, ao gesto bem como à dramaturgia: a contradição.

O tema que vai nos ocupar agora surge tardiamente em Brecht. Claro está que a palavra contradição, na medida em que se acentua a sua familiaridade com a doutrina marxista, não poderia deixar de aparecer, ainda que isso ocorra de modo escasso. E é curiosíssimo observar que no terceiro volume dos escritos teóricos da edição que utilizo, todo ele dedicado aos temas da dramaturgia não-aristotélica, do ator e da cena, escritos no curso dos anos 30, a palavra contradição não aparece em relevo uma única vez, possivelmente nem mesmo de modo acidental. Tudo se passa como se Brecht não percebesse qualquer dimensão maior no tema da contradição — e por extensão também no da dialética, utilizada em esquemas excessivamente exteriores —, como se ele não "visse" conotação alguma na palavra.

De repente, num fragmento sem data, mas escrito provavelmente por volta de 1940 e intitulado *Rollenstudium* (O estudo do papel), aparece não só a palavra contradição, como também um adjetivo que lhe empresta uma significância toda especial: Brecht fala em "contradição preponderante" (*erheblicher Widerspruch*) (IV, 11). E nesse texto, ele quase não faz referência às características gerais do trabalho do ator analisadas acima — o que não quer dizer, evidentemente, que ele as esteja negando. Mas o mínimo que se deve adiantar é que Brecht está como que descobrindo mais um aspecto importante do trabalho do ator. Pois o tema aparece vinculado justamente ao trabalho do ator — quando, segundo todas as aparências, deveria aparecer ligado à questão da dramaturgia. Se Brecht fala em contradição preponderante, temos que existem contradições que não são preponderantes. Realmente, o ator "coleciona contraditoriedades" (IV, 17). E, atento a esse armazenamento, ele deve saber descobrir qual a preponderante, a que pesa mais.

A nova terminologia não deixa de ser feliz — ela é até mesmo excelente. Acontece que Brecht a emprega, se muito, uma meia dúzia de vezes; ele nem mesmo desenvolve o tema, despreocupa-se em elaborar-lhe as bases teóricas. Alguns anos depois daquele primeiro texto, a propósito do *O círculo de giz caucasiano*, fala em contradições principais, mas refere-se só à personagem Gruscha, e menciona depois "outras contradições", e enumera então diversos outros personagens (VI, 365-6). Contudo, a displicência teórica e terminológica nem interessa tanto; o importante é que ele sublinha incisivo o relevo do desempenho das contradições e sabe atribuir-lhes o seu respectivo peso. E importante também é que ele toca num aspecto central de toda a dramaturgia — respeitadas as divergências —, mas que a tradição batiza com outros nomes, tais como ação dramática e intriga. Por isso, para melhor elucidar o tema, forçoso me é abandonar por um instante a temática do ator e embrenhar-me nessa tradição dramatúrgica, mas apenas na medida em que a análise possa melhorar o entendimento da distinção entre contradição preponderante e as demais contradições, ou por outra, da distinção entre ação dramática e intriga. Entendo que aí está o nó do problema.

É na medida em que se estabelecem transformações no correr da história da dramaturgia que começa a surgir também a questão da diferença entre ação dramática e intriga, e sobre o modo como essas duas entidades se relacionam. Aristóteles apenas sugere o tema, sem ter-se dado realmente conta da distinção. Escreve, por exemplo: "Por mito entendo a composição dos atos", das ações que a tragédia trata de imitar. E logo adiante

acrescenta: "O elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida".[2] Conceitos como ação e intriga (trama) são usados na *Poética* quase como sinônimos. Quando Aristóteles diz que "é porém necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente"[3] — em vez de falar em mito (ou ação) poderia ter perfeitamente bem utilizado a palavra intriga. E entende-se por quê: é que precisamente na peça preferida do estagirita, o *Édipo Rei*, a ação dramática e a intriga se apresentam de tal maneira imbricadas, cobrem-se tão perfeitamente bem que quase não se consegue distingui-las. Assim, por exemplo, a fala do mensageiro que desencadeia o momento culminante da tragédia, fazendo coincidir a peripécia e o reconhecimento, não passa de um elemento de intriga, e em princípio poderia ter sido substituído por outro, dependendo da imaginação criativa de Sófocles. Sabe-se que Aristóteles condena os efeitos do *deus ex machina*, à maneira de Eurípedes e tal como aparecem na *Medéia*,[4] mas cabe perguntar se o mensageiro do *Édipo Rei* não funciona um pouco como aquele deus maquinador, como um elemento que se introduz de certo modo de fora na intimidade do drama. E é nesse preciso lugar que desponta a diferença entra a ação dramática e a intriga, e pode-se dizer, como afirmei, que Aristóteles apenas sugere o tema, mais de modo negativo, na medida em que ele condena os efeitos exteriores, como o *deus ex machina*. Tento definir: a tragédia resulta da unidade da ação dramática, fazendo-se impossível tocar nesta ação e modificar o seu sentido sem trocar de peça. Já com a intriga as coisas se passam de outra maneira; Aristóteles tem razão em afirmar que a intriga é necessária porque é ela que desencadeia a ação e a leva a seu desenlace. Acrescente-se porém que, além disso, a intriga pode ser modificada, sem que por isso se mude o sentido da ação dramática. A substituição de uma intriga por outra, portanto, não leva a mudar de peça, como acontecia com a substituição da própria ação dramática.

Seja como for, a distinção entre ação dramática e intriga tornou-se com o tempo até mesmo imperiosa — pois a intriga põe-se a crescer. Penso aqui, em especial, numa das peças mais injustiçadas pela crítica dos últimos séculos, o *Hamlet*, de Shakespeare. A peça nos interessa aqui como referencial precisamente pelo desmesurado espaço que deixa para as reviravoltas da intriga. A ação dramática é anunciada logo no início, na cena de Hamlet com o fantasma do pai; nada poderia ser tão bem definido e proposto. Mas a partir daí o espectador deixa-se cativar por um fascinante mundo de intrigas, a tal ponto que esquece, ou quase, nada menos do que a própira ação dramática. Esta reaparece no fim do espetáculo, principalmente com a entrada em cena de Fortimbrás; não fosse a sua chegada, a peça terminaria sendo o desmentido de si própria, ou o fracasso de sua proposta originária. E vale para as intrigas de *Hamlet* rigorosamente o que dissemos acima: elas são sem dúvida necessárias, mas tecnicamente substituíveis. O incrível nesse texto, aliás, é que tudo o que gira em torno da figura de Hamlet termina sendo substituível. Se se relega a "esquecida" ação dramática, as jogadas se fazem possíveis. Pois então brinquemos. As franjas, como Goldenstein e Rosenkranz, podem simplesmente desaparecer. Uma economia interessante seria fazer do pálido Horatio e de Laertes um só personagem, que adquiriria as vantagens de uma ambigüidade e de uma densidade novas, um pouco à maneira do Marquês de Posa, no *Don Carlos*, de Shiller. Os truques de Polônio podem facilmente ser substituídos, o que vale também para toda a sua família, inclusive no que respeita a presença de Ofélia, quase muda; a questão do relacionamento de Hamlet com o sexo frágil pode ser perfeitamente bem resolvida (e nem se pensa aqui no recurso a Freud) com a mãe Gertrudes. E por aí vai. Mesmo a genial cena da peça dentro da peça, *O assassinato de Gonzaga*, que como intriga oferece um requinte que desarma o espectador, poderia ser feita de outra maneira — por exemplo, por um baile de máscaras, expediente já utilizado pelo jovem Shakespeare em *Romeu e Julieta*. Em verdade, porém, nada disso importa: a riqueza da intriga nessa autêntica obra-prima que é o *Hamlet* derruba por terra todo um tipo de argumentação já tradicional, que se comprazia em diminuí-la por confusa, complicada, hesitante, e sandices desse jaez.

A questão, de fato, parece ser bem diferente. Em vez de julgar Shakespeare por padrões dramatúrgicos mais antigos e que não são evidentemente os dele, dever-se-ia perguntar por que é que, ainda que por uma linearidade imperfeita, verifica-se um acréscimo progressivo na importância concedida à intriga. O tema certamente se vincula àquele "alargamento empírico" constatado por Goethe na epopéia burguesa que é o romance, referido num capítulo anterior. Vimos lá que Hegel sentia um indisfarçável constrangimento por ter de aceitar essa base de irracionalidade que povoa o mundo empírico, e que só poderia repugnar aos postulados mais elementares de seu sistema idealista. É na análise da tragédia antiga que Hegel se sente bem instalado, e ele não cansa de lembra que são "os deuses e as forças gerais que movem e impulsionam" a ação dramática, ainda que a ação especificamente individual deva ficar adstrita ao homem.[5] Mas por importante que seja a ação do indivíduo, não se deve esquecer que, para o filósofo, "a relação autêntica ideal consiste na identidade entre deuses e homens". E Hegel insiste: "O conteúdo dos deuses deve mostrar-se como o autêntico interior dos indivíduos".[6] É claro que, com tantos deuses e universais a infiltrar-se por tudo e em todos, aquele alargamento empírico dificilmente poderia encontrar estímulo, e, por extensão, torna-se suspeita a intriga, exatamente na medida de sua aleatoriedade em relação ao caráter necessário da ação dramática. Daí a concentração e a extrema economia de meios que definem a tragédia antiga. E, repito, a posição de Hegel mostra-se acabadamente clássica, e ignora a novidade, ou ao menos a vê como suspeita. Entende-se, pois, que, ao que parece, nosso filósofo nem se refira à intriga e a seus problemas. No entanto, a novidade está justamente na enfatuação da intriga. Não que, no passado, a intriga tenha chegado a substituir ou a destruir a ação dramática — que é o que quase acontece no *Hamlet*, subitamente amparado pela entrada de Fortimbrás —, mas Hegel ignora a necessidade de se repensar o jogo das medidas e das relações entre ação dramática e intriga.

Que a "nova" questão deva ser discutida não se justifica apenas pelo que vem acontecendo, principalmente a partir de fins do século passado, sobre os palcos, mas até mesmo por um fato em tudo insólito, ao qual convém chamar a atenção aqui: trata-se do drama policial, um produto recente e que nem sequer poderia existir no passado: o fato de ter surgido esse novo gênero fala por si. É que no drama policial tudo é pura intriga, e isso na medida precisa de sua perfeição; nem há aqui propriamente personagens, e a presença da ação dramática revelar-se em tudo prejudicial à pureza da trama em que se sucedem as hipóteses e as suspeitas. Se, por inadvertência, a madura Bette Davis se enamora perdidamente pelo capitão do navio, topa-se aqui sem dúvida com o possível embrião de uma ação dramática; mas a ocorrência mostra-se abusadamente nociva ao bom andamento do suspense da trama policial, a não ser, claro está, que aquela súbita paixão não passe de um engodo a serviço de mais uma virada da intriga.[7] Percebe-se, por aí, o desvio de ótica que provoca a projeção de situações contemporâneas no passado, como por exemplo, a do desnecessário inglês que viu em *Édipo Rei* uma trama policial; obviamente, as coisas começam a complicar-se apenas com o *Hamlet*, que abre as portas a uma bela pesquisa formal (já por sua contraposição à ação dramática extremamente concentrada de *Otelo*, por exemplo), no horizonte um tanto desterrado da ação dramática.

Em nossos dias, uma inédita avalanche de intrigas tende, freqüentemente, a descaracterizar ou a marginalizar a ação dramática, embora isso normalmente se verifique com um tipo de dramaturgia marcadamente inferior. Mas mais importante é chamar a atenção para esta outra ocorrência: é que se vem constatando uma autêntica disjunção entre ação dramática e intriga. Pois se há, de um lado, a intriga em estado puro, que é o que se verifica no drama policial, por outro lado, encontram-se também ótimos exemplos de dramas concentrados com a exclusividade possível na ação dramática — como o mostra, por exemplo, o "enxugamento" dos textos de Beckett; neste caso, entende-se a ausência (quase total) de intriga pela radicalidade do tema, já que o personagem central é, sem mais, o sem-sentido: tanto em *Esperando Godot* quanto em *Fim de jogo* ouve-se a insidiosa pergunta: "Você acha que nós temos um sentido?". E em ambas as vezes a resposta é uma gargalhada. Acabo de dizer que o personagem central dos textos de Beckett é o sem-sentido, ou seja, o mundo. Ora, pode-se estabelecer uma ponte, neste lugar exato, entre Beckett e Brecht; vimos em análise anterior que, de certo modo, o principal personagem de Brecht é o mundo ainda que num sentido que pouco tem a ver com o sem-sentido de Beckett — para Brecht o mundo pode estar doente, mas é recuperável. Já é tempo de voltarmos a Brecht.

Onde está a contribuição brechtiana ao nosso tema e em que consiste a sua originalidade? O problema se concentra agora na presença da contradição. Evidentemente, não faria nenhum sentido pretender, sem mais, que aí resida a originalidade de Brecht. A contradição, cabe até dizer, tem a idade exata do próprio teatro. E muito cedo isso foi expresso por uma terminologia

precisa: o conflito. É óbvio que Édipo se debate em uma violenta contradição que é a própria razão de ser da tragédia; e é claro também que há a contradição menor do discurso do mensageiro, por exemplo, que, em sua fala aparentemente incidental, detona o conflito maior. O próprio Brecht reconhece a presença da contradição na dramaturgia do passado, como quando afirma, por exemplo, que "deve-se fazer justiça à grandiosa contraditoriedade da figura do Fausto, de Goethe" (VI, 331). Longe dele, portanto, querer impor-se como inovador nesse terreno. Ao menos do ponto de vista formal o esquema é, pois, antigo. Assim mesmo, avanço que a novidade introduzida por Brecht gira em torno de dois pontos.

O primeiro: sabendo-o ou não — não há uma análise explícita sobre o tema —, Brecht retoma a distinção latente em Aristóteles e que se tornaria, como mostrei, sempre mais imperiosa no decorrer da história da dramaturgia ocidental: ação dramática e intriga assumem agora os nomes de contradição preponderante e contradição, digamos, simples. Só que com Brecht toda a tônica é posta ao nível das contradições, e o próprio ator, como foi dito, torna-se um colecionador de contraditoriedades. Assim, os temas da ação dramática e da intriga passam a receber uma determinação em sua natureza que nunca fora suficientemente salientada. E nisso há um mérito inconteste de Brecht, na medida mesma em que nem se possa imaginar uma peça destituída de conflito. Brecht faz o que já se esperava, radicaliza o tema; falando sobre "algumas peculiaridades do Berliner Ensemble", aponta, entre outras, estas duas: 1. "expor os conflitos como conflitos sociais"; 2. "apresentar caracteres com contradições autênticas" (VI, 178). Ele estende a contradição a ponto de fazê-la coincidir com a totalidade da situação dramática: "As contradições não podem desaparecer" (VI, 96). E nessa radicalidade desponta logo a reserva essencial ao que ele chama de dramaturgia aristotélica: "Ponto importante: a dramaturgia aristotélica não leva em consideração, ou melhor, não permite que se leve em consideração as contradições objetivas dentro dos processos. Elas devem ser transformadas no elemento subjetivo (deslocados para o herói)" (V, 294). De modo ainda mais incisivo, lê-se no *Pequeno organon*: "As representações do teatro burguês desembocam sempre na mistura descaracterizadora das contradições, na simulação da harmonia, na idealização" (VII, 64). Ao escrever isso, é fácil perceber que nosso poeta deveria ter na cabeça uma paixão da juventude: Schiller. Mas Brecht nunca insistiu muito na análise do tema. E é perda de tempo investigar a veracidade histórica de seu asserto, mesmo porque a história de tudo dá exemplos. *Grosso modo*, Brecht tem sem dúvida razão: o personagem, Édipo ou Hamlet, de algum modo resolve o conflito, ou seja, suspende a contradição; e tal é a regra. Mas o que Brecht quer é outra coisa: é que a contradição não seja suspensa, e isso nem tanto em virtude da constituição intrínseca da própria dramaturgia, e sim por razões extrínsecas que são a razão de ser da dramaturgia.

Chegamos assim a um segundo ponto. A frase citada acima fala em "contradições objetivas", e tudo está aí. É que as contradições, quaisquer que sejam elas, da mais preponderantes à mais simples, não encontram a sua suficiência dentro da mera arquitetura dramatúrgica, o texto não tem princípio, meio e fim. Referindo-se ao contexto da contrariedade, Brecht afirma: "Não há nada que não pertença à situação da sociedade" (V, 103). Além das duas peculiaridades do Berliner Ensemble referidas acima, ele assinala outras, como: 1. "apresentar a sociedade como modificável"; 2. "apresentar a natureza humana como modificável", 3. "apresentar a natureza humana como dependente de sua pertença de classe" (VI, 177). Com outras palavras: toda a realidade manifesta necessariamente a sua tessitura de contradições, o elemento social e humano é em si mesmo contraditório e, no evolver histórico, é o próprio sentido das contradições dadas que se modifica — "Só tem a vida o que é cheio de contradições" (VII, 298). Se o teatro ignorasse que tudo é contradição, procurando de algum modo encobrir esse fato, representaria a falsificação da própria realidade. Assim, o que vale para o social e para o indivíduo deve valer também para o texto dramático e para os personagens. Brecht elogia a interpretação de Charles Laughton do Galileu, porque o ator deixava "o espectador completamente livre para estudar, criticar, admirar a personalidade cheia de contradições de Galileu" (IV, 250). Admire-se portanto, em Brecht, não a exclusividade — que ele nem pretendeu ter — desse tipo de abordagem que tudo faz repousar numa contradição inesgotável radicada na própria estrutura da realidade, e sim a coerência de seus princípios e a maneira inequívoca com que soube apresentá-los em sua dramaturgia. Mesmo avesso a desdobramentos teóricos, Brecht formulou ao menos o ponto de partida

para que se aceda a uma visão clara do que seja a importância da contradição no teatro.

Em resumo, poder-se-ia dizer, parafraseando o nervo da concepção da história defendida por Foucault, que o jogo das contradições leva a uma contradição mais fundamental; e se isso se faz presente em cena é porque a própria história é essencialmente tecida de contradições. E esta é a vocação inteira de um ator: tornar presente em cena a contradição mais fundamental.

Um outro tema prometido, o do gesto, leva adiante as análises precedentes. Não deixa de surpreender o fato de que Brecht apresenta, como foi dito, o tema da contradição precipuamente ao discutir o trabalho do ator — por essa razão cabe até avançar que, em boa medida, as suas idéias configuram um teatro do autor. Mas tudo o que foi exposto nos parágrafos anteriores prende-se mais, o que nem pode deixar de ser fatal, à dramaturgia. Pois o gesto inaugura o lugar que permite retomar toda essa problemática numa perspectiva mais adequada ao trabalho do ator.

O interesse de Brecht pelo gesto começa muito cedo e acompanha toda a sua evolução prática e teórica. Já no ponto de partida, a questão do gesto aparece vinculada a este outro tema maior, o da fala; em 1920, numa crítica a um espetáculo de Strindberg, ele elogia a "forte unidade rítmica" a que foram levados o gesto e a palavra (I, 42); esses dois itens apresentar-se-ão constantemente associados. Outra característica do gesto, cedo ressaltada por Brecht, diz respeito ao seu estilo de execução, que se prende ao estilo do teatro épico; os gestos devem ser simples, e a fala clara e arrefecida, ou seja, destituída de carregação sentimental (I, 152). Com isto, ele pensa sobretudo nos grandes temas do teatro contemporâneo, tudo neles deve ser composto numa perspectiva mímica, o caráter gestual deve impor-se (I, 207). Referindo-se à apresentação das peças didáticas, escreve que a fala deve ser "acentuadamente clara", e isso estende-se também aos gestos cuja função consiste justamente em tornar tudo mais claro; e acrescenta ainda que se trata de mostrar os gestos típicos e as maneiras típicas de falar de um homem (II, 128). Os gestos devem ser "escolhidos com o cuidado de quem relata as palavras e as ações dos grandes" homens (II, 181). São gestos que "devem mostrar, por assim dizer, os costumes e os usos do corpo" (II, 101).

Percebe-se logo, pelas citações feitas, a grande importância que deve ser atribuída aos gestos, que, para o trabalho do ator, configuram como que uma espécie de matriz. Entende-se, por isso, que os dois aspectos indicados — a associação de fala e gesto e a elaboração do estilo gestual — conduzam a um terceiro ponto. Trata-se de procurar "o conteúdo gestual de um tema conhecido" (I, 259), procura que deve ser realizada a partir da pesquisa com o próprio gesto. E Brecht explica: "Não se quer tanto inventar novos gestos, e sim trabalhar a gestualidade em si mesma, não se quer tanto criar assuntos, e sim organizá-los" (I, 241). Esse tema começa a aparecer nos seus escritos por volta de 1930, ainda que de maneira pouco desenvolvida. Além da citação feita, há ainda, daquele período, apenas uma observação de rodapé nas *Notas sobre Mahagonny;* nela Brecht fala "em tudo ordenar a partir do gestual. O olho que tudo concentra no gestual é a moral" (II, 114). Quer-se então dizer, parece, que não se busca cultivar o gesto por amor ao próprio gesto, porquanto, bem além disso, o tratamento do gesto apresentaria o mérito de colocar o teatro dentro de suas coordenadas certas, coordenadas estas que foram perdidas através da reeminência emprestada ao elemento literário no teatro. Nesse particular a análise de Brecht, em seu ensaio *A dramaturgia dialética,* de 1929-30, segue um itinerário bem preciso. É que a dramaturgia naturalista, advinda do romance francês, tornou-se inconseqüente; porque daquele romance ela herdou também a forma épica (já referimos, em um capítulo anterior, que o romance burguês fez-se em sucedâneo da grande epopéia clássica). Acontece que justamente essa dimensão épica terminou prejudicada no teatro naturalista, e isso em favor de uma "dramaturgia da vivência". E foi precisamente esse desequilíbrio que acabou conduzindo, principalmente com Brecht, para "a descoberta do papel do gestual. O gestual era então o elemento dialético, contido no dramático-teatral" (I, 251). Dentro desse contexto, ele chega a falar no "incontestável primado do teatro sobre a literatura dramática, primado que representa um revolucionário progresso técnico" (I, 259). Mas o que Brecht pretende realmente descartar com o elogio do progresso está no elemento dramático enquanto compromissado com a empatia aristotélica. Com o verbo sempre no passado, ele esclarece :

> A dramaturgia dialética iniciou com experimentos predominantemente formais, e não de conteúdo. Ela trabalhava sem psicologia, sem indivíduo e dissolvia as *situações,* de modo acentuadamente épico, nos *processos.* Os grandes tipos, que eram apresentados de modo o mais distanciado possível, isto é, de modo o mais objetivo possível (para evitar a identificação pelo sentimento) eram mostrados em sua relação com outros tipos (I, 255).

O que o preocupa, portanto, está nos excessos do relevo emprestado à psicologia individual, por tolher a visão do processo social, processo este que constitui a verdadeira raiz do indivíduo. O que ele tem em mente é um novo sentido de base para o teatro. Por exemplo, quando escreve: "Tratava-se de experimentos *dramáticos* mais do que teatrais, orientados para o próprio drama; mas dramáticos no sentido novo, que alcança a totalidade do teatro" (I, 261). Resta, então, precisar melhor qual o papel que desempenha neste contexto o gesto.

Antecipando: a tendência do subjetivismo calcado nos sentimentos leva a uma dissolução do mundo dos gestos e, contra isso, para que se logre passar ao plano da realidade social, do social objetivo, o caminho estaria precisamente na exploração do gesto. Decisiva, aqui, no entanto, não é apenas a passagem do subjetivo para o objetivo, e sim a elucidação daquilo que se entende por objetividade. Está nessa objetividade aquilo que determinará a essência do gesto.

Nesse particular, de resto, a experiência de Brecht está longe de ser nova — ela inovou, sim, mas dentro dos limites da experiência teatral mais recente e, de certo modo, mesmo em relação à dos últimos séculos. É isso que se pode inferir se atentarmos, por exemplo, para o teatro dos mistérios medievais, e não apenas porque não havia naquele tempo a "psicologia" do indivíduo. Aqueles espetáculos, tão populares no fim da Idade Média, eram "abstratos, didáticos e alegóricos";[8] assim, o camponês era substituído por todo-o-mundo, e os atores personificavam os vícios humanos e as virtudes; o mundo, a volúpia, a luxúria contavam-se entre as *dramatis personae.* Isso sem esquecer a presença dos universais concretos: o Cristo, a Virgem, os santos, os anjos, os diabos. É que tudo se deixava determinar por uma concepção bem precisa da objetividade: ela era religiosa. E essa objetividade religiosa, por sua vez, determinava também a fala e o gesto. Uma certa impostação da voz, solene e ritualística, certamente pausada, já que visava o entendimento exato da doutrina (ainda hoje se percebe nas igrejas certa tendência a esse tipo de técnica, sobretudo nas rezas coletivas), casava-se com toda uma gestualística física. Sabe-se que os gestos eram codificados por seu sentido preciso, e eram numerados para facilitar sua assimilação e reprodução pelos atores, quase sempre amadores. Tais gestos sobrevivem até hoje, na estatuária de produção contemporânea que povoa as igrejas, ainda que surrados pela completa e indisfarçável decadência da arte religiosa nos últimos séculos — aliás, nem há mais arte religiosa: é notório que o último período que conseguiu expressar seus sentimentos religiosos na história do Ocidente foi o barroco, no século XVIII. Contudo, se se quiser um testemunho de época dessa gestualidade medieval, ela se encontra representada, possivelmente, nos muitos quadros tão encontradiços em museus do Norte da França e do Sul da Alemanha, de mestres da pintura da época; parece muito provável que, nesses quadros, os atores, com suas roupas tidas como suntuosas, servissem de modelo aos pintores para a representação, em nada psicológica, das figuras sagradas.[9] Essa codificação dos gestos, aliada ao tratamento simples da voz, facilitava sem dúvida o trabalho dos amadores, de modo análogo ao que acontece no teatro didático de Brecht.

Tanto no teatro didático de Brecht como na Idade Média, o amadorismo dos atores contrasta fortemente com o alto gabarito técnico da montagem e do andamento do espetáculo. O *régisseur*, o *meneur-de-jeu*, os *maîtres* de diversos tipos, como, por exemplo, o *maître-des-feux*, encarregado de reproduzir certos efeitos cênicos, como São Pedro caminhando sobre as águas, o vomitar fogo de algum diabo ou alma danada, a ascensão aos céus do Cristo ou de certo santo, tudo isso faz entender que a técnica representasse até mesmo um atrativo maior do espetáculo.[10] Em Brecht também o amadorismo dos alunos ou dos membros do sindicato associa-se, ao lado do labor do próprio Brecht, a técnicos de alto nível, como, por exemplo, a do regente Herrmann Scherchen ou a do compositor Paul Hindemith, ainda que não se pretenda atingir o complexo esplendor dos espetáculos medievais. A importância de toda essa tecnologia no espaço cênico medieval, das complicadas máquinas (como também acontecia na tragédia grega) a serviço do sobrenatural, deixa-se explicar justamente pelo fato de tudo estar presidido por um tipo bem determinado de objetividade — a religiosa, que, na apresentação da vida de um santo, não fazia propriamente biografia, mas traçava o itinerário de uma vida no seu processo de divinização; o modelo universal transcendia o meramente individual. E disso tudo derivava também uma forma precisa de utilização da voz e a codificação da gestualidade.

Está claro: Brecht se aproxima de técnicas teatrais que já haviam sido cultivadas no passado — e nem lhe passaria pela cabeça defender contra esse passado a sua "originalidade"; ao contrário, persegue sem dúvida a consecução de um novo tipo de universalidade teatral, mas vê em toda forma de parentesco vislumbrável através dos tempos — em qualquer tipo de cultura — apenas uma confirmação da autenticidade de suas práticas. A propósito, seguem-se duas observações. Primeira: a convicção de nosso autor é de que, em nossos dias, criaram-se enfim as condições reais para que os novos processos se imponham enquanto necessidade prática e com sua correspondente fundamentação teórica — fundamentação essa que transcende os limites da atividade teatral considerada em si mesma, já que alcança o próprio sentido da evolução social; essa evolução torna-se hoje, pela primeira vez, dotada de alto grau de transparência, fazendo com que o homem, além de estar inserido no processo histórico, disponha também do apetrechamento que lhe permita conscientizar criticamente o sentido do processo. A observação nos leva ao segundo ponto. Em relação ao exemplo dado, o teatro medieval, percebe-se de imediato a novidade brechtiana: é que aquela objetividade religiosa transmuta-se em objetividade social, e um social muito bem datado e localizado. A exploração da voz e da gestualidade passarão, por força das novas circunstâncias, a sofrer um novo tipo de determinação.

A situação aqui complica-se um pouco. Realmente, não basta afirmar a natureza da objetividade, porquanto, dentro da evolução da própria obra de Brecht, essa objetividade como que anda, ela se modifica, e a cada passo dado é a totalidade do fenômeno teatral que se deixa afetar. Há uma evolução, sim, mas faz-se mister acrescentar que a consideração de uma visão, digamos, diacrônica não deve obliterar a suficiência da visão sincrônica; da mesma forma como um óleo de Rembrandt posssa e deva ser compreendido pelas coordenadas gerais da evolução do artista, o fato é que uma obra de arte determinada só consegue atingir a sua cidadania nesse repousar em si de que fala Heidegger; ela só consegue ser na medida de uma certa suficiência dentro de seus próprios limites. A importância dessa observação se impõe aqui para que não se caia na desconsideração de uma fase em função das demais, antecedentes ou subseqüentes. Assim, o teatro didático, por exemplo, apresenta uma unidade de estilo em cada uma de suas peças e, por extensão, também no conjunto dos textos que o delimitam, que não poderia ser desabonada em função das mudanças ulteriores e que irão caracterizar a obra de Brecht a partir de 1933. Se tais mudanças chegam a autorizar, ao menos em certa medida, as "críticas" a que ele submete a sua obra anterior — ou as peças da juventude —, de forma alguma significa isso que o teatro didático perca a sua autonomia. Os critérios do "certo" e do "errado" revelam-se aqui derrisórios; as possíveis "correções" a partir de critérios novos levam facilmente a descaracterizar a obra corrigida por ferir aquela suficiência acima referida, intrometendo nela alguma forma de desequilíbrio. O que quero dizer é que seria injusto considerar o teatro didático um simples teatro de transição, mera passagem destinada a ser superada pela maior maturidade do Brecht posterior. Longe disso, o teatro didático constitui uma das culminâncias da obra de nosso autor, representa um dos momentos de maior vulto no panorama do teatro contemporâneo, desvenda caminhos que esse teatro pode percorrer ou voltar a percorrer. De fato, o teatro didático é nada menos que perfeiro, no sentido de que oferece uma completude que chega a ser exemplar, e o teatro atual está apenas na infância — esperemos — da exploração de todas as sua virtualidades. E termina até mesmo ridículo pretender que se trate de uma experiência "inferior", ou claudicante em seus propósitos.

Dito isso, passo ao óbvio: há, em verdade, uma evolução em Brecht e que se refere precisamente à natureza daquela objetividade. E essa evolução obrigará o nosso dramaturgo a dar não apenas uma atenção um tanto diversa à voz e à gestualidade, como também a emprestar-lhes um relevo mais acentuado. E nem é difícil entender o porquê dos novos percursos: é que se verificam modificações de vulto na dramaturgia brechtiana, e, mais exatamente, no modo como ele passa a compor os seus personagens. Pense-se, antes de tudo, na galeria de personagens-mãe a partir de 1933; elas já não apresentam uma realidade achatada, restrita à simples funcionalidade: são efetivamente personagens,

que já exibem uma vida interior até então inédita em Brecht. Ou observe-se a diversidade de matizes que enriquecem personagens como Galileu e Azdak. Evidentemente, tais inovações não significam concessões ao subjetivismo ou redução ao simplesmente biográfico — a objetividade social continua configurando os critérios definitivos. O que se deve dizer é que o elemento social passa a diversificar-se, a ser mais abrangente, a dar maior atenção ao humano e aos sentimentos. E é claro, então, que o tom recitativo da voz e a impostação dos gestos no sentido da ritualização já não conseguem dar conta das novas propostas.

A defesa que Brecht faz do elemento gestual prende-se, negativamente considerada, à constatação de que o gesto, no teatro literário de nossos dias, simplesmente perde sentido, o ator atual tende a não considerá-lo em si mesmo ou reduz a sua função a um mínimo. Em 1939, no ensaio intitulado *Sobre o teatro experimental*, Brecht afirma incisivo que o ator moderno está indisfarçavelmente desamparado em relação ao gesto: a gestualidade

> (...) deveria ser individual, mas é apenas arbitrária, deveria ser natural e é apenas ocasional. Um mesmo ator emprega gestos que são apropriados ao circo, e uma mímica que, mesmo da primeira fila da platéia, só pode ser vista com o emprego de binóculos de teatro. Assistimos, portanto, a uma liquidação de todos os estilos de todas as épocas (...) (III, 84).

E a mesma situação caótica observa-se na utilização da voz.

Para vir em socorro dessa situação, Brecht fala em *"princípio gestual"* (III, 104), aliado à arte da fala. A base a partir da qual se entende tal princípio está na sua vinculação ao social; pelo gesto, o ator inteiro se faz social. Ser, simplesmente, não basta, porque "o caráter de um homem é produzido por sua função", e para alcançar esse nível social não se trata tanto de acentuar a expressão, e sim de tudo concentrar no gesto (IV, 31). Com outras palavras: os sentimentos devem ser extrovertidos, postos em termos de exterioridade, isto é, devem ser desenvolvidos e transformados em gestos. Desse modo, a expressão se faz exterior. As emoções devem pôr-se para fora, emancipar-se, porque só assim conseguem elas "ser tratadas com grandeza. O efeito de distanciamento produz uma especial elegância, certa energia e graça dos gestos" (III, 161). Observe-se que esse cuidado com o gesto pouco tem a ver com a pantomima. Esta última é totalmente compatível com um trabalho calcado na interioridade e fica presa a uma esfera do humano que não é aquilo que Brecht procura mostrar com o que ele entende por gesto; ele chega a dizer que

> (...) um método simples para o ator distanciar o gesto consiste em separá-lo da mímica. Basta-lhe colocar uma máscara e seguir no espelho os seus movimentos. Por este caminho atingirá facilmente a possibilidade de escolher gestos que são ricos em si mesmos. Justamente o fato de que os gestos são escolhidos produz o efeito de distanciamento (III, 193).

E com a máscara distancia-se também o modo de falar. Acentue-se que nessa escolha de possibilidade não se deve perder a naturalidade do gesto e da voz, não se persegue a estilização, ainda que não se deva opor estilo e natureza, como se se tratasse de contraposições absolutas: "pela imitação a natureza sempre termina estilizada" (IV, 53). Brecht quer dizer que todo o trabalho feito em torno do gesto, mesmo sendo necessária a passagem pelo abstrato, nunca deve perder de vista a sua conotação social.

A terminologia brechtiana, freqüentemente, prima em não ser precisa. Assim é que, de repente, sem nenhum aviso prévio, tropeça-se na palavra *Gestus*, palavra que nem se alinha ao vocabulário da língua alemã, e por uma razão simples: ela é latina. É bem verdade que essa licença em relação ao latim talvez seja mais usual em solo germânico do que em qualquer outro lugar. Mas se o excelente escritor que foi Brecht põe-se a usá-la, mesmo que de modo nada excepcional, possivelmente o seu emprego esconda algum tipo de inquietação. Acontece que quase sempre a palavra latina *Gestus* aparece como sinônimo de seu derivado alemão, *Geste*. [11] A indiferença no emprego de uma ou outra, contudo, apenas disfarça um problema maior e que acaba vindo à tona em algumas poucas passagens. Tento aclarar a terminologia.

Num breve ensaio, provavelmente de 1929, intitulado *Sobre um tipo moderno de atriz*, Brecht compara dois tipos de interpretação e assevera que o *Gestus* de um e de outro são contrapostos (I, 209). Mas não se vê no texto nenhuma explicação disso; há apenas uma pista: a palavra "tipo", já presente no título. Dois anos depois, outra pista surge num texto intitulado *A dramaturgia dialética*; nele, Brecht escreve que as experiências de tipo formalista,

feitas num "espaço vazio, não chegaram a ser um simples desvio. Elas conduziram à descoberta do papel do gestual". E acrescenta, preferindo o adjetivo substantivado, que "o gestual era então o elemento dialético, contido no dramático-teatral" (I, 251). Dialético, no caso, deve querer dizer que o gestual é o elemento que estabelece as relações entre o texto e o espectador.

É bem mais tarde, em 1940, que se pode ler o primeiro texto por assim dizer mais específico sobre o *Gestus*. Ei-lo:

> A finalidade do efeito de distanciamento consiste em distanciar o *Gestus* social que subestá (*unterliegend*) em todos os acontecimentos. Por *Gestus* social entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam (III, 163).

Se esse texto afirmasse tão-somente a dimensão social do *Gestus*, ele nada diria de novo, visto que o social domina, como já sabemos, todo o reino da gestualidade. A novidade reside na afirmação de que cada época desenvolve um *Gestus* ou mais, ou um tipo de *Gestus* que subestará em todo comportamento social; cada época ofereceria, pois, uma espécie de estilo físico. O texto começa a indicar, portanto, uma distinção entre os gestos plurais, considerados em sua generalidade, e o *Gestus* fundamental. Há um outro texto, *Sobre música géstica*, escrito ao que parece por volta de 1938, mas só publicado em 1957, em que Brecht procura definir o *Gestus*. Mais uma vez, tudo se concentra em sua dimensão social, embora ele advirta aqui que nem todo *Gestus* é social. Lamentavelmente, a terminologia se torna agora imprecisa, vacilante; ele diz, por exemplo, que o *Gestus* de afastar uma mosca não é social, ou que o *Gestus* que expressa a dor em nível puramente biológico ou animal também não é social — mas topamos nesses casos com *Gestus* ou gesto? Porque no mesmo texto se lê que

> (...) por *Gestus* não se deve entender a gesticulação; não se trata de movimentos de mão que sublinham ou elucidam, trata-se, sim, de posturas gerais (*Gesamthaltungen*). Uma língua é gestual quando ela descansa sobre o *Gestus*, quando mostra determinadas posturas daquele que fala, que contrapõe o falante a outras pessoas (III, 281).

O emprego do verbo descansar parece emprestar ao *Gestus* a função de base, de fundamento. É pelo *Gestus* social que o humano entra em cena, e Brecht define: "O *Gestus* social é o *Gestus* relevante para a sociedade, o *Gestus* que deixa inferir conclusões sobre a situação da sociedade" (III, 283). O que se percebe claramente pelas citações feitas é, ao menos, que o tema cresce em importância. O ator tem de haver-se com a educação da gestualidade, "a arte é uma cultivação do *Gestus*" (III, 271).

Mas há dois textos — apenas dois — que são realmente decisivos para o nosso tema. O primeiro, cabe imaginar que tenha sido escrito por volta de 1940, e não vai além de um fragmento intitulado *Sobre o Gestus*; começa com uma definição: "Por *Gestus* compreende-se um complexo de gestos, mímica e expressões faladas em geral, que um ou mais homens dirigem a um ou mais homens". Note-se a amplidão material do *Gestus*: ele inclui gestos, mímica e também a fala. Seguem-se alguns exemplos:

> Um homem que compra um peixe mostra, entre outras coisas, o *Gestus* de quem compra peixe. Um homem que escreve seu testamento, uma mulher que seduz um homem, um homem que faz um pagamento a dez homens, um policial que espanca um homem — em tudo isto existe o *Gestus* social. Um homem que invoca o seu Deus faz um *Gestus*, segundo essa definição, somente quando ele é feito em relação a outros ou num conjunto em que surgem relações de homem para homem (como a oração do rei em *Hamlet*) (IV, 31).

E a frase final do fragmento torna as coisas ainda mais claras (e permite estabelecer um paralelo com a distinção que estabeleci entre ação dramática e intriga): "Palavras podem ser substituídas por outras palavras, gestos podem ser substituídos por outros gestos, sem que com isso se modifique o *Gestus*" (IV, 32). É fácil perceber a inteligente importância para o ator (e também para o mímico e o bailarino) da distinção entre gesto e *Gestus*, sobretudo do ponto de vista prático, no processo de composição do personagem. Além disso, também se entrevê que a distinção termina quase que forçosamente em integrar-se num verdadeiro sistema prático e mesmo teórico, embora Brecht tenha manifestado (ao menos por escrito) tão escassas preocupações nesse sentido. Observe-se, no entanto, que precisamente na época que assentava a distinção entre gesto e *Gestus*, ele tentava delimitar também aquela outra distinção, analisada anteriormente, entre contradição preponderante e contradição simples, e a correspondência entre ambas faz-se logo patente. O fato de que elas surgem em textos diferentes, e que, tanto quanto vejo, não exista em Brecht a menor indicação sobre a necessidade ou ao menos a possibilidade de estabelecer alguma ponte entre o nível da gestualidade e o da contraditoriedade não chega a constituir uma lacuna — a relação como que ostenta a sua própria obviedade: o mundo dos gestos acasala-se com a diversidade de contradições, assim como a contradição preponderante encontra o seu perfil inevitável no *Gestus*. A gestualidade, incluída aí a fala, termina sendo, em conseqüência, o lugar preciso em que as contradições se fazem ver. Gestos e *Gestus* transmitem as contradições em realidade teatral.

A última abordagem de Brecht sobre o nosso tema aparece nos anos 50, já no período, portanto, do Berliner Ensemble; são dois pequenos textos que perfazem, no total, três diminutas páginas. O primeiro intitula-se *Gestik*, a géstica, tomada aqui como uma palavra genérica que abrange toda a vasta família da gestualidade. Brecht afirma inicialmente que a géstica (que não deve ser confundida com a pantomima, pois esta ignora a fala) encontra a sua raiz na vida cotidiana, e adquire no palco a sua formação estética. O dramaturgo elabora a seguir um inventário da gestualidade. Primeiro, há o gesto isolado, que usualmente ocupa o lugar de uma declaração e que se torna compreensível por uma certa tradição, assim como o gesto de assentimento com um movimento da cabeça. Há os gestos ilustrativos, que se referem, por exemplo, ao tamanho de um objeto, ou à curva que percorre um carro de corrida. E há ainda a multiplicidade dos gestos que põem de manifesto posturas espirituais, como o desprezo, a tensão, o sentir-se desnorteado, e tantos outros. E então escreve Brecht:

> Além disso, falamos também em *Gestus*. Com esta palavra compreendemos todo um complexo de gestos isolados dos mais diversos tipos, associados a declarações, que se relaciona às bases de um acontecimento humano que pode ser separado e que se refere à atitude geral de todos relativamente a este acontecimento (como a condenação de uma pessoa por outras, ou uma deliberação, ou uma luta, e assim por diante); ou um complexo de gestos e declarações que, vindos de uma única pessoa, desencadeia certos acontecimentos (a atitude hesitante de Hamlet, ou a confissão de Galileu, e assim outros mais); ou, ainda, simplesmente a atitude de base de uma pessoa (como a satisfação ou a espera).

E isso tudo obedece a uma condição fundamental: "Um *Gestus* designa as relações dos homens entre si" (VI, 212-3).

No fragmento seguinte, praticamente ligado ao anterior, trata-se mais uma vez do *Gestus*. Escreve Brecht: "O *Gestus* geral de uma peça só é determinável de modo vago, e não se pode indicar as perguntas que devem ser colocadas para determiná-lo. Faz-se presente aqui a atitude do dramaturgo para com o público. Ele ensina? Provoca? Previne? Quer ser objetivo? Subjetivo?" — e por aí afora (VI, 214). Assim, todo trabalho do ator prende-se ao dramaturgo, ou melhor, à idéia da peça. Brecht fala em "*Gestus* geral", mas o adjetivo é apenas enfático, já que a dimensão geral pertence à própria índole do *Gestus*. Não se pode confundi-lo com o que se chama de gesto-chave, isto é, os gestos convencionais, conhecidos por parte do público, encontradiços no teatro oriental ou na *commedia dell'arte*. Tais convenções apresentam um caráter imediato e constituem uma espécie de auxiliar da linguagem, para ser utilizado em qualquer espetáculo. Já o *Gestus* é "vago", desconhece a convenção prefixada, ou só poderia aceitá-la acidentalmente, e o que está em causa nele é o próprio sentido ou a intenção básica do espetáculo.[12]

Em relação ao ator, resta-nos um último problema: o dificultoso diálogo de Brecht com o método de Stanislavsky. O russo começa a fazer-se presente nos textos do nosso autor apenas em 1939, no ensaio *Sobre o teatro experimental* (III, 80-1 e 83), de modo quase indiferente. Mas logo o diálogo dos dois atinge proporções nada desprezíveis e acompanhará Brecht até o fim de suas atividades. A presença de Stanislavsky esconde ainda outro tema, já discutido anteriormente, e ao qual será necessário voltar ainda que de modo suscinto, que é o da relação entre racionalidade e emoção.

Em realidade, aquela indiferença inicial cedo se transforma em alergia, e logo vem a primeira estocada; referindo-se a um texto do ator Rapaport sobre a arte da representação, em que todo o trabalho cênico é colocado em termos de ficção que deve passar por realidade, fazendo crer ser real o que simplesmente não existe, escreve Brecht: "Poder-se-ia pensar que se trata de um curso de mágicas, mas não, é um curso sobre a arte da representação, pretensamente sobre o método de Stanislavsky" (III, 168): como aceitar a mentira, quando o teatro deveria transmitir a verdade? Não que Stanislavsky não tenha os seus méritos, e o primeiro já é reconhecido por Brecht nos seguintes termos: "O sistema de Stanislavsky representa um progresso já porque é um sistema. O modo de atuação proposto leva sistematicamente à empatia do espectador, isto é, ele não é o resultado do acaso, da fantasia ou do engenho" (III, 206). Contudo, a contraposição entre os dois sistemas só poderia ser fatal, e as invenctivas brechtianas se fazem mais pesadas e continuamente irônicas. Lê-se, por exemplo, o seguinte:

> A montagem deve ser "criativa". O criador é Deus. — A arte é "sagrada". O ator deve "servir". A quem? À arte. — O ator "se transforma", assim como na missa o pão em corpo. — A imaginada quarta parede deixa o ator "sozinho", com o seu Deus, a arte (III, 210-1).

Por aí se percebe que aquilo que poderia até parecer um elogio — Stanislavsky tido como um progresso —, termina sendo o reconhecimento de um limite: "O teatro burguês foi até seu limite" (III, 213), e isso sem dúvida com Stanislavsky, mas também com Wachtangow e Meyerhold. E os limites levam ao sarcasmo; veja-se mais este exemplo: "Numa representação do *Édipo* a platéia deveria estar cheia de pequenos edipinhos" (III, 272). Simplesmente, parece que nem dá para levar Stanislavsky a sério.

Sérias as coisas começam a ficar apenas no verão de 1953, quando Brecht escreve diversas notas sobre Stanislavsky a propósito de um livro do russo Gortschakow sobre o grande diretor. Brecht tenta agora responder à seguinte pergunta: como podemos apropriar-nos do método de Stanislavsky? O ponto de contato surge com a última fase de Stanislavsky, quando, influenciado por "tendências materialistas", acentua a importância das ações físicas na composição do personagem; é aí que Brecht vê a "contribuição mais importante" do método russo e que pôde ser assimilado "sem dificuldades pelo Berliner Ensemble" (VII, 190-1).[13] Mas o tom geral dos comentários brechtianos repousa, mesmo quando há aceitação parcial, sobre um ponto que permanece invariável: a dimensão social. Assim, por exemplo, a proximidade dos trabalhos se Stanislavsky dos métodos de concentração utilizados pelos psicanalistas:

> Os métodos stanislavskyanos de concentração sempre me lembram os métodos dos psicanalistas: nos dois casos trata-se de lutar contra uma doença de tipo social, mas a luta não se faz com meios

sociais. Assim só se pode lutar contra as conseqüências da doença, não contra as suas causas (VII, 196).

Stanislavsky, portanto, não leva suficientemente a sério o lado social. E isso tropeça num feito maior: "Durante a vida de Stanislavsky modificou-se o material com o qual o ator constrói o seu personagem — verificou-se a maior crítica jamais feita à vida social do homem: a Revolução Russa". E por aí, "as coisas tornaram-se mais fáceis para o ator. Hoje, o indivíduo pode ser estruturado mais facilmente a partir da sociedade" (VII, 197-8). Entrementes, a falta de atenção ao elemento social acaba mostrando o perigo da estilização, ou seja, o esquecimento da realidade a favor de montagens formalistas, e a figura cênica de um camponês, em lugar de ser cópia de um camponês real, passa a ser cópia de um camponês de teatro.

O ponto mais surpreendente refere-se à questão da empatia. A radical oposição que Brecht lhe fazia e que se tornou notória, agora se relativiza; num diálogo, instado a confirmar sua proverbial oposição à empatia, ele responde rápido: "Eu sou a favor, mas em uma determinada fase dos ensaios. Deve-se-lhe acrescentar, depois, algo mais, o acerto na composição do personagem (*Einstellung zur Figur*)". E Brecht critica o trabalho de certo ator: "Parece-me que você transmitiu apenas a crítica do personagem, e não o próprio personagem" (VII, 202). Em princípio, portanto, a empatia não é suficiente, mesmo porque ela não se verifica jamais de modo pleno. Mas ela é de grande utilidade para desenvolver a compreensão do personagem. Há muito que aprender com Stanislavsky, e o aprendizado, acentua Brecht, deve ser levado a sério; para o realismo cênico, ele oferece uma "grande riqueza de exercícios e procedimentos" (VII, 205). Mesmo na exploração das ações físicas, a presença das emoções deve ser levada em conta (VII, 213).

Se bem vejo o problema, a presença das emoções se verifica ou é aceita em dois momentos. Em primeiro lugar, durante os ensaios, a esfera das emoções deve ser trabalhada a fim de enriquecer a compreensão do personagem; mas esse recurso a Stanislavsky valeria tão-somente para a primeira fase dos ensaio, que, num segundo momento, deveria ser complementada com os processos de composição do personagem calcados no efeito de distanciamento. Sob esse ponto de vista, Brecht passa a integrar o

método de Stanislavsky a seu próprios procedimentos; e, ao menos considerados teoricamente, nada impede que se verifique uma complementação dos dois métodos (VII, 218). Em segundo lugar, a esfera do emocional deve integrar o personagem enquanto composição já feita: como se poderia admitir que Puntila e Mãe Coragem possam ser meras "criações cerebrais esquemáticas" e como tais exibirem-se? (VII, 216); um espetáculo deve mostrar "pessoas plenas, cheias de contradições, pessoas reais" (*idem.*). Mas o que causa espécie no último Brecht em seu relacionamento com o método de Stanislavsky nem está tanto no reconhecimento de que o método pode e até deve ser utilizado, ainda que com limitações — isso ele já afirmava a partir de 1940 (III, 157) —, e sim em seu súbito e reiterado entusiasmo pelas idéias de Stanislavsky.

Entretanto, a verdade é que o tipo de relacionamento possível entre razão e emoções coloca um dos problemas mais delicados de toda a teoria brechtiana; deve-se mesmo dizer que a questão não se resolve, não encontra solução — um indício disso está justamente na relativa aceitação de Stanislavsky por parte de Brecht na medida em que este último tornava mais rica a sua compreensão dos personagens. O desejo de encontrar em Stanislavsky um complemento para os seus próprios pontos de vista acaba sendo antes de tudo o reconhecimento da incompletude do próprio sistema; por duas vezes (VII, 210-1 e 213), ele chega a catalogar os méritos e a riqueza do mestre russo, a inventariar as suas indicações e os seus exercícios, a ponto até de descobrir nos textos de Stanislavsky momentos em que ele aplicaria nada mais nada menos do que o efeito de distanciamento, "talvez sem se dar conta" (VII, 213-4). E não deixa de ser interessante tentar averiguar até onde se poderia caminhar neste sentido: vistos de fora, tudo indica que há a possibilidade de uma espécie de complementaridade mútua entre os dois caminhos. Contudo, uma visão mais interior só leva a complicar o problema. A saída que oferece o próprio Brecht, dizendo que, no processo de encenação, Stanislavsky é principalmente ator, ao passo que ele, Brecht, é sobretudo dramaturgo (VII, 218), não parece propiciadora para maiores entendimentos.

Seja como for, o que deve ser sublinhado é que a aversão brechtiana pelo mundo das vivências, tão enfatizada em meados dos anos 20 — e ter-se-ia de aquilatar aqui também o "pudor" stalinista —, aos poucos começa a ser superada, e abranda-se de modo progressivo ao longo de toda a sua evolução subseqüente. Tudo indica, claramente, que se trata para ele de um *problema*, o lugar da emoções não está simplesmente assegurado com a força das coisas "naturais". Brecht tem razão, como já mostrei, em afirmar que as emoções são históricas, elas acontecem dentro de um determinado contexto social em mutação. Mas exatamente por isso é que elas se prestam à manipulação. E toda a questão está aqui: até que limites tal manipulação avança dentro do próprio sistema brechtiano? Até que ponto consegue ele situar as emoções num espaço próprio e em relação à racionalidade? Evidentemente, Brecht afirma, e reiteradas vezes, que não caberia pretender expulsar as emoções, que tanto o ator quanto o personagem, destituídos de emoções, são meros produtos cerebrais, sem vida. O ponto de partida está na mostração dupla, ou seja, o efeito de distanciamento exige, e isso permanece inabalável, que o ator mostre o personagem, mas ele só conseguirá fazê-lo se conseguir, concomitantemente, mostrar-se a si próprio na ação de mostrar o personagem. Esse duplo mostrar revela, portanto, dimensões de um mesmo processo — um momento só chega a ser pela mediação do outro. E a questão é: dentro dessa duplicidade da ação de mostrar, qual o lugar que cabe ao sentimento? Pois os sentimentos existem, como fatos: o ator é dotado de sentimentos, e o mesmo deve ser afiançado do mais frio dos personagens. Mas como se intrometem aí as emoções?

Dentre muitos, tomo apenas um texto de Brecht de 1940, especialmente elucidativo para o tema em discussão. O que faz o ator? Ele

> (...) cita um personagem, como a testemunha num processo. (...) Tomada como um todo, sua postura apresenta em si mesma uma certa contradição (quando se considera que está no palco e fala): o ator fala no passado, o personagem no presente. E percebe-se uma segunda contradição, que é do maior significado: nada impede que o ator empreste ao seu personagem os mesmo sentimentos que ele deve ter; mas o próprio ator não é frio, também ele desenvolve sentimentos, e eles não são necessariamente os mesmos que os do personagem (III, 169).

Todo o trabalho do ator passa, portanto, por um processo de duplicação, ou se dá enquanto contradição. E embora possam verificar-se coincidências, o pensamento do ator, em princípio, não é o pensamento do personagem, da mesma forma que o sentimento do ator não é, em princípio, o mesmo do personagem. Nada poderia ser mais oposto a Stanislavsky; ainda que a identificação plena seja impossível e nem deva ser desejável, todo o processo stanislavskyano persegue a unidade mais completa, não só entre razão e sentimento, como também entre o ator, o personagem e o espectador. E não é só o espectador que deve identificar-se com o ator-personagem, pois o ator-personagem também deve identificar-se, de certo modo, com o espectador. Digamos que o pressuposto fundamental do método de Stanislavsky está numa profunda conaturalidade que envolve o ator, personagem e espectador, uma espécie de "simpatia" universal, e o trabalho de composição consiste em descobrir e dar expressão aos vasos comunicantes da conaturalidade. É nesse processo global e globalizante que estaria a verdade da arte. Já em Brecht, tudo se passa como se aqueles vasos comunicantes não existissem, a verdade não encontra a sua gênese no próprio teatro, e sim fora dele, e é essa verdade, que está fora do teatro, que tem de ser transposta para a cena; daí a dupla mostração, que se duplica mais uma vez em razão e sentimento duplos. Longe de qualquer tipo de identificação ou de conaturalidade, toda arte de Brecht reside na técnica que consegue manter separados todos os elementos: sentimento, razão, ator, personagem, espectador. O menor vestígio de identificação violentaria a essência do método.

Claro que Brecht também acaba tropeçando numa situação-limite que não poderia ser realizada, mas num sentido oposto ao de Stanislavsky. Para este, o ator nunca pode ser Hamlet — isso seria a suspensão do teatro. Para Brecht, a separação entre o ator e Hamlet nunca pode ser absoluta — pois neste caso também incidir-se-ia na suspensão do teatro. É no espaço de oposição radical entre esses dois pólos que se movem as técnicas de Stanislavsky e Brecht, ambas se desdobram, digamos, no horizonte da impossibilidade radical do teatro, e é essa impossibilidade, o ficar como que suspenso nela, que garante a autenticidade dos respectivos métodos. Nesse sentido, deve-se dizer que há uma oposição que nem poderia ser mais total entre os dois, ainda que, no entremeio, sempre haja a possibilidade do diálogo, do intercâmbio de técnicas e todo o mais que possa surgir. Mas o comércio possível não pode ir a ponto de esquecer aquela duplicidade "abstrata" de horizontes, sob pena de descaracterizar todo o método. E é bom que assim seja, o teatro só tem a ganhar com a diversidade de métodos. Entendo que os procedimentos brechtianos repousam, todos eles, na cultura da separação, fora dela é a própria finalidade de seu teatro que desfalece. Compreende-se, por aí, que a atriz que interprete a Mãe Coragem possa levar um banho do melhor Stanislavsky, mas o que importa para a consecução dos propósitos brechtianos está naquele passo a mais, em função de uma verdade outra, que faz "esquecer" tudo o que aprendeu com Stanislavsky. E na hipótese de o próprio Brecht fazer concessões, elas só poderiam ser admitidas na medida em que deixassem incólume aquilo que define a natureza de seu método, a não ser que se trate de abandoná-lo.

Em definitivo, parece que a antítese entre o racional e o emocional permanece viva até o fim. Falar em identidade dos dois pólos não leva a nada. A tese da identidade é defendida por Rülicke-Weiler; Brecht teria chegado

> (...) a uma concepção dialética entre vivência e representação. Ele qualificava — tanto para o ator quanto para o espectador — a postura emocional e a intelectual como idênticas. (...) Para Brecht não se tratava nem tão-só de conhecimento nem apenas de emoção, e sim da *ação social* que deve ser desencadeada no espectador.[14]

Desse modo, na síntese representada pela ação social encontraríamos a superação dialética da oposição entre razão e sentimento. A construção da autora revela-se sem dúvida interessante ao estabelecer um tipo de equilíbrio entre os diversos elementos. Entretanto, tal tratamento teórico da questão acaba facilmente questionável, não somente em relação à sua exeqüibilidade prática — até que ponto aquela coerência será de fato brechtianamente transposta para a prática cênica —, mas principalmente porque não parece estar muito de acordo com o próprio espírito da estética de Brecht. Entendo que o que ele pretende realmente fazer não consiste em transpor a oposição entre razão e emoção para uma síntese identificadora, e sim em deslocar a oposição dos termos opostos, mantidos na sua oposição, de sua simplicidade crua para o interior da própria ação social; cabe até dizer que o trabalho de interpretação deve mostrar todos os tipos possíveis de contradição — até mesmo a contradição entre razão e emoção. Essa contradição entre emoção, ou empatia, e razão, ou distanciamento, deve mesmo ser radicalizada; ouça-se o que diz Brecht no *Messingkauf*: "A contradição entre empatia e distanciamento aprofunda-se e torna-se elemento da representação" (V, 293). Em termos genéricos, diria que a concepção brechtiana da dialética não está tanto no apaziguamento através da síntese final, mas na exploração do jogo de contradições, posto que são as contradições que mostram o nervo vivo dos problemas. Ou melhor: o importante está em aprofundar as contradições, pois toda a pedagogia brechtiana decorre desse aprofundamento: a contradição é a grande educadora. É nesse sentido que caminham as análises feitas acima sobre a distinção entre as contradições simples e a contradição preponderante. E é nesse sentido também que se deve entender, já no que concerne ao trabalho do ator, as contradições — de uma delas Brecht chega a dizer que "é de maior significação" — que atravessam o seu trabalho. Diria que a melhor receita para desviar-se de Brecht está em esquecer-se do princípio da separação — a sua estética é, antes de tudo, uma estética da separação.

Mas a questão não se impõe apenas em nome de uma possível coerência interna do pensamento brechtiano, como pode dar a impressão o que acaba de ser dito. O relacionamento entre razão e emoção sempre constituiu um problema para Brecht, e, todas as contas feitas, a razão termina levando a melhor. E isso ao menos por duas razões.

A primeira é que há uma indisfarçável hierarquia entre razão e emoção. Mas observe-se que não basta simplesmente afirmar a superioridade da razão; a afirmação permaneceria no abstrato. A razão brechtiana conserva-se vinculada ao seu produto mais importante, que é a ciência. A "ação social" só é válida na medida exata em que estiver fundamentada na ciência. A ciência não constitui apenas o bem maior da sociedade contemporânea, visto que, para o teatro, esse bem maior deve entranhar-se em toda a atividade cênica, a começar, e principalmente, na do dramaturgo. O paralelo aqui com Stanislavsky não deixaria de ser interessante, porquanto, para ele, a questão da ciência nem se coloca; quero dizer que Stanislavsky, em matéria de ciência psicológica, permaneceu sempre um autodidata, ele nunca se apoiou na doutrina de um psicólogo ou de uma escola psicológica determinada. Tal apoio só veio a acontecer nos anos 30, em Nova York, com o Actor's Studio, e sabe-se das transformações nada secundárias que a psicanálise introduziu no método.[15] Vê-se logo que o experimentalismo intuitivo e até mesmo emocional do mestre russo nada oferece de comum com a postura básica de Brecht em face do mundo e do teatro.

Mas há um segundo argumento que mostra o privilégio emprestado à racionalidade. É que a razão serve de critério na escolha das emoções, ela é juíza. A pluralidade e a historicidade das emoções como que autorizam a razão a proceder a uma escolha. É a razão que vê como suspeitos o terror e a piedade, e que decide substituí-los pela curiosidade e pela admiração — emoções em tudo próximas da racionalidade científica. E tais critérios refletem-se também no trabalho do ator: é ele que deve como que canalizar certas emoções neste ou naquele sentido, com argumentos que são imperiosamente racionais.

NOTAS

1. Anteriormente, num breve texto intitulado *A formação atlética*, escreve Brecht: "A formação nas artes atléticas (a arte da dança, a arte da esgrima, e também a arte do boxe) é certamente importante para o ator, já que ele deve ter o seu corpo em sua própria mão. Entretanto, ainda mais importante é que ele aprenda a deixar o gesto participar de todo o seu corpo, e para isso faz-se necessária a formação da sensibilidade" (IV, 52).
2. *Poética* (tradução de Eudoro de Sousa), 1450a.
3. *Idem*, 1452a 17.
4. *Idem*, 1454b.
5. Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 292, vol. I.
6. *Idem*, p. 295, vol. I.
7. Penso aqui, apenas a título de exemplo e pouco preocupado em ser fiel à história, no filme *Morte no Nilo* (*Death on the Nile*) baseado num texto de Agatha Christie e dirigido por John Guilhermin. A intriga se desenrola num pequeno navio que sobe o rio Nilo com um pequeno grupo de turistas. De repente, aparece um cadáver, e todas as pessoas a bordo se tornam suspeitas.
8. Cole, Toby e Chinoy, Helen Krich, *Actors on Acting*, p. 35.
9. Aceite-se essa hipótese com cautela; desconheço a existência de pesquisa que relacione as práticas teatrais com as artes plásticas.
10. Cf. Pernoud, Régine, "Le Théâtre au Moyen Âge", *in Histoire des Spectacles*, pp. 553 e segs.
11. Segundo um dicionário, de Friedhelm Hübner, *Das neue deutsche Wörterbuch*, *Geste* é um movimento rico em expressão (*ausdrucksvolle Bewegung*).
12. Faço algumas sugestões de ordem terminológica em torno da palavra gesto. A distinção entre gesto e *Gestus* é sem dúvida excelente — mas como traduzir *Gestus*? Há a gestualidade, qualidade específica do gesto, e o adjetivo gestual. A palavra géstica poderia ser substantivada para designar o conjunto dos gestos, incluído aí o *Gestus*, de um espetáculo. O verbo gesticular e o substantivo gesticulação prender-se-iam ao fluir usual das ações físicas. Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, fala em "expressão gesticular" (verbete "gestos").
13. Deixo em aberto a questão de saber se se trata realmente de "influências materialistas" ou não. Mas parece que Stanislavsky emprestou, progressivamente, mais importância às ações físicas. Brecht deve ter-se impressionado, especialmente, com um breve ensaio póstumo de Stanislavsky, publicado em Moscou em 1948, com o título *Das ações físicas*, e do qual logo apareceu uma tradução alemã (Berlim, Henschelverlag), reproduzida, juntamente com outros textos de Stanislavsky, em 1958, no livro *Theater, Regie und Schauspieler* (Hamburgo, Rowohlt).
14. Rülicke-Weiler, Käthe, *Die Dramaturgie Brechts*, p. 173.
15. Sobre o tema, consulte-se, de Lewis, Robert, *Método ou loucura*.

6

O EFEITO DE DISTANCIAMENTO: A CENA, OS ELEMENTOS CÊNICOS, A MÚSICA

Brecht não aceita a idéia que usualmente se faz da atividade cenográfica, nem no seu modo de ser dependente, através, por exemplo, de um diálogo com o diretor do espetáculo sobre a concepção geral da montagem, nem no seu modo de ser independente, quando o cenário é concebido e até realizado antes mesmo de começarem os ensaios, como um produto definitivo; aliás, por tais caminhos, qualquer forma de dependência termina se resolvendo em mais ou menos acentuada forma de independência. Brecht não propõe apenas uma reformulação da política interna desse tipo de relacionamento: ele pretende redimensionar a própria idéia do cenógrafo pela introdução de um personagem um tanto novo, que ele chama de *Bühnenbauer*, construtor de cena, e cuja tarefa consistiria numa "construção em profundidade". Num ensaio intitulado *Sobre a construção de cena da dramaturgia não-aristotélica* e em numerosas notas que deveriam compor um trabalho mais amplo, Brecht chega a desenvolver uma idéia bastante completa sobre o assunto.

Como sempre, o que deve ser evitado está no desencadeamento da empatia e, por decorrência, a cena não deve propiciar a "ilusão perfeita". No estágio atual de evolução do teatro, já nem faz mais sentido partir de uma suposta essência humana, de uma natureza imutável do homem que desataria a ação dramática e à qual corresponderia um tipo de cena pré-fabricada. É essa essência humana que já não existe, tudo hoje se faz social e histórico, e portanto, tudo está em processo de transformação. O advento da ciência moderna e da tecnologia obrigou o relacionamento entre o homem e a natureza a ostentar uma dinâmica nova, profundamente transformadora de tudo e de todos. "As modificações", explica Brecht, "a que o homem submete a natureza aprofundam-se cada vez mais, fato que deve encontrar a sua expressão na construção da cena" (III, 221). Tento aclarar um pouco esse correto ponto de partida de Brecht.

Sem pretender desdobrar aqui uma comparação — que seria em tudo desejável —, avanço apenas que Brecht se opõe radicalmente à concepção estática da cenografia do passado. Baste lembrar que na Itália renascentista, já antes mesmo de existir uma dramaturgia de porte, estabeleceu-se o uso de construir cenários inamovíveis, revestidos até mesmo da nobreza do mármore; esse cenário sempre igual, que só permitia a variação de escassos elementos cênicos, servia de fundo, digamos, "resguardador" da ação dramática. Era uma cenografia essencialmente estática, que mostrava a arquitetura de um prédio representativo, nobre, e que em seu estilo geometrizado refletia a concepção geral do mundo daquela época. Com tal moldura, a ação dramática desenrolava-se a partir de uma *imago mundi* perfeitamente bem definida. E a cenografia sabia responder de modo exato a uma concepção matemática da realidade — a matemática, sabe-se, era considerada a linguagem do próprio Deus —, concepção essa que se fazia presente na filosofia, nas ciências e em todas as artes: se a linguagem matemática expressava a harmonia estável do absoluto, não menos estável deveria ser a cenografia que lhe fosse adequada. Sabe-se do sucesso que alcançou esse tipo de concepção cenográfica no correr dos últimos séculos, impondo sua presença, de muito diversificado, até desenvolver o preguiçoso hábito, já tinto de certa frouxidão romântica, do telão pintado. Mas o momento maior de ruptura deu-se já com o romantismo, época em que se modifica justamente a concepção geral da natureza e da natureza humana em particular. Toda essa curiosa história da cenografia passa por uma nova e mais radical transformação no século XX; seja suficiente lembrar aqui o panorama de hoje: de um lado, a mediocridade estreita da reprodução cênica do cotidiano, de seus repetitivos cenários de interiores, pobres ou ricos, e de outro, a ruptura com qualquer forma de estabilidade, do palácio à favela, a favor de uma imaginação criadora que chega até a recusar a consistência do espaço cênico.

Brecht recusa tais extremos. Mas, para que bem se entendam os seus propósitos — nosso dramaturgo não chega a submeter o tema a uma análise — faz-se necessário compreender a recusa, precipuamente, em relação àquela estabilidade da cena tradicional, recusa que encontra as suas bases em razões que vão além, como apontei, da realidade meramente teatral. A um mundo que se transforma de modo tão rápido e radical como o nosso, deve corresponder também uma nova concepção da cenografia. E é então que arregaça as mangas o construtor de cena. Se o mundo perde a sua estabilidade, entende-se que "para cada peça o palco deva ser completamente reconstruído, ou seja, ele reclama para cada novo espetáculo uma construção em profundidade", e a tarefa do construtor de cena consiste em "mostrar o mundo" destituído de estabilidade (III, 222). Longe de aceitar uma realidade já constituída e sua cenografia correspondente, agora "o ponto de partida correto é o ponto zero" (III, 252). O itinerário nos conduz, portanto, do absoluto ao zero.

Brecht propõe que o construtor de cena interfira na própria estrutura (*Gerüst*) da arquitetura teatral — o que deve acontecer a propósito de cada montagem. Convém perguntar, entretanto, até que ponto se estende a renovação brechtiana. Afirmei anteriormente que, no primeiro "diálogo" de Brecht com a arquitetura teatral, na fase do teatro didático, ele termina voltando precisamente para a arquitetura teatral inventada pelos italianos renascentistas: sai de cogitação, sem dúvida, a cenografia dos italianos, mas subsiste inteira essa coisinha aparentemente tão inofensiva que é o palco italiano. E a tese que defendi então confirma-se agora. Realmente, até que ponto o construtor de cena vai modificar as estruturas italianas? Muito menos do que parece. O que de fato se verifica é a exploração do espaço cênico num sentido novo, e o novo no caso quer dizer: a transmutação da estabilidade para o movimento, ouvidas nisso tudo as metamorfoses que ocorrem no próprio mundo atual. Acontece que tais mudanças se fazem sem que se toque naquelas estruturas de base; a invenção acontece dentro do espaço, mas o espaço é o mesmo, e o espaço é o mundo. Ouçamos como o próprio Brecht descreve aquelas transmutações:

> O construtor de cena substitui, segundo cada caso, o chão por esteiras rolantes, o fundo do palco por uma tela de cinema, as laterais por espaços para orquestra. Ele deve transformar o teto a fim de que possa fazer desfilar complementos do cenário, e deve considerar até mesmo a possibilidade de usar o centro da platéia como campo de atuação (III, 222).

Vê-se logo: mais do que mudar as próprias estruturas arquitetônicas, o que Brecht faz é desnudar o ambiente, tirar a decoração supérflua, tornar o espaço mais versátil, flexibilizá-lo ao máximo. Contudo, do ponto de vista estrito da arquitetura, nada se modifica; a possibilidade de transformação do espaço cênico pertence até mesmo ao teatro burguês tradicional (e nem penso aqui na verdadeira desgraça que representa o total esquecimento da organização arquitetônica do teatro elisabetano). A bela Ópera do Palácio de Versalhes, por exemplo, foi construída de modo a poder transformar o palco e a platéia num amplo salão de festas. Mas isso tudo pertence ao passado e já nem é tão importante: o principal está em que o construtor de cena saiba adaptar o espaço cênico aos propósitos do espetáculo brechtiano.

Destaco a seguir, pois, o princípio estético básico que informa todo o trabalho do construtor de cena. E, não pela última vez, topamos aqui com o conceito de separação. Os companheiros que acompanham o construtor, lembra Brecht, são vários: o diretor de cena, o dramaturgo, o músico, o ator. Todas essas pessoas relacionam-se e permanecem interligadas. Mesmo assim, o erro maior consistiria em deixá-los entregues àquela fusão sem compensações que caracteriza a obra de arte total. "De certo modo", explica Brecht, "o construtor de cena mantém, na sua associação com as outras artes, a individualidade de sua arte da *separação dos elementos*, assim como também fazem as outras artes" (III, 223). Constitui-se, por aí, a existência de contradições dialéticas entre os elementos, eles configuram um jogo de contraposições que empresta vida à totalidade — a unidade final se estabelece por meio da diversidade das oposições. E esse manter a individualidade de sua arte significa, para o construtor de cena, que ele, dentro dos limites dos meios de que dispõe, pode com certa liberdade tomar posição em face do tema; assim, por exemplo, a introdução de filmes e frases escritas interrompe o fluxo da ação dramática. E essa separação dialética, que relaciona cada parte com o todo, deve conservar-se atuante durante todo o trabalho. Por isso, o cenário não deve ser dado por pronto já antes do início dos ensaios, não apenas porque pode modificar-se em decorrência das necessidades da movimentação cênica, mas principalmente porque o ator deve ser tomado como a parte mais importante do cenário: ele deve ser composto sempre tendo em vista o seu elemento mais nobre, que está na movimentação do ator em cena. O construtor vai como que tateando, estudando possibilidades, e por aí pode até mudar o sentido de certas falas e criar a viabilidade de novos gestos.

A idéia de separação vai tão longe que ela deve informar até mesmo os elementos materiais que integram a cena. Que sejam poucos e bem adequados à sua função, que eles possam fazer-se valer por aquilo que eles são em si mesmos: o ferro não é madeira, pelúcia não é veludo, e papelão não deve ser transformado em material precioso. E que tudo guarde uma boa proporção e disposição em cena, que mostre a sua beleza natural e seu bom acabamento; não é indiferente, por exemplo, que o acabamento interno de uma máscara seja artístico e feito com esmero. E tudo em função do movimento cênico. Brecht chega a dizer que "o mundo do construtor de cena é de certo modo invertido" (III, 235): uma mulher senta em cena, e em torno dela arrumam-se paredes e janelas. O mais extremado realismo não deve fazer o espectador esquecer que ele está no teatro. E também não se descuide do fato de que o realismo só se alcança no palco com meios artísticos: para dar a idéia de feiúra de um lugar nem é recomendável a confecção de um cenário feio. Daí também a exigência de que a cena deve estar mobiliada apenas com o necessário; tudo o que aparece no palco deve participar da representação, e se exclua o que não participa. Implícitos estão aqui procedimentos que vão até o abstracionismo.

Entre os recursos para estabelecer o efeito de distanciamento cito os seguintes: as fontes de luz devem permanecer à mostra, para que o teatro funcione como teatro, longe de qualquer concessão ao ilusionismo cênico; importantes e difíceis de serem elaborados são os signos (*Merkmale*) designativos dos processos sociais (são "elementos móveis": um bem elaborado emblema, por exemplo, que se precipita do teto até certa altura e anuncia a chegada de um exército); destaque-se também o processo de literalização do palco: frases, fotografias, recursos gráficos dão certa realidade ao elemento literário; o mesmo vale para as projeções, que deslocam o interesse do espectador para o modo como se dão os processos e estabelecem contrastes com os acontecimentos vistos em cena. Visível deve ser também o modo como se "dispõe" a música em cena, ou seja, o lugar da orquestra. E há algumas coisas mais, principalmente de detalhe. Por exemplo: certos textos querem iluminação bem clara, "branca"; a mesma claridade exigem as peças cômicas. E tudo deve ser pensado em relação aos princípios do teatro épico, como a função das cortinas e do pano de boca (VI, 220-1). Ou ainda os figurinos: o ideal é que sejam feitos à maneira do figurinista Kurt Palm, elogiado por Brecht, ou seja, que tendam à tipificação, que sejam tratados historicamente, inclusive os trajes contemporâneos (VI, 227-8).

A música merece um destaque especial, por tratar-se do diálogo do teatro com uma arte irmã. Já vimos, no capítulo sobre a ópera, a importância que apresenta a música na evolução geral de Brecht. Contra a marginalização da música ou a sua função meramente incidental no teatro naturalista, no expressionista e, de modo geral, no teatro dito literário, contra também a onipresença da música no cinema, herança que veio dos filmes mudos (Eisler, o músico mais elogiado por Brecht, compunha música de acompanhamento para filmes mudos, que tinham a extensão exata do filme) e que leva com freqüência a considerar a melhor música aquela que não se ouve (III, 291). Brecht levanta a questão do lugar preciso da música no teatro. Tudo começou em 1928, com a *Ópera dos três vinténs*, e tudo se explica, mais uma vez, a partir da prática da separação dos elementos, idéia que começa a surgir por aqueles anos. Na *Ópera* a inovação principal estava na apresentação da música como uma arte separada "com rigor" das demais partes constitutivas do espetáculo (III, 268). Isso já se notava pela apresentação exterior, porque a orquestra podia ser vista pelo público e integrava visualmente o espetáculo. O início de uma canção coincidia com mudanças na iluminação, iluminava-se a orquestra e na tela de fundo apareciam os títulos de cada número cantado; além disso, os atores (cantores) mudavam de posição em cena. Portanto, recorria-se prodigamente aos recursos de distanciamento.

Do ponto de vista estritamente musical o problema se concentrava então justamente no tratamento das canções (*songs*). As novidades aparecem aqui coincidindo com a evolução musical do compositor Kurt Weil; se este compunha um tipo de música bastante complicado e que tendia ao clima psicológico (e Weil voltará a esse clima posteriormente, em sua fase americana), na *Ópera* ele passa a preferir uma certa simplicidade, concentrando-se precisamente na composição de canções. Pode-se aceder aos novos procedimentos atentando para dois pontos.

O primeiro deriva da própria natureza por que atravessa na época a idéia brechtiana do que deve ser o teatro: passa a ser um teatro de crítica social, dentro de parâmetros estabelecidos pelo teatro épico — que visa, pois, a despertar a consciência crítica do espectador. Ora, a canção se presta com docilidade a tais processos de politização, ela se desprende facilmente de dimensões psicológicas, líricas, sentimentais, para assumir um conteúdo objetivo, ligando-se a algo que está acontecendo, ou a um fato, ou a uma tese, ou a uma lição de caráter moral. Por esse caminho, a canção oferece possibilidades didáticas consideráveis.

O segundo ponto decorre todo do anterior, está no modo de elaborá-lo, e refere-se ao que Brecht chama de "música gestual". Em um ensaio escrito provavelmente em 1938 e só publicado em 1957, *Sobre o emprego da música no teatro épico*, explica ele: "Falando praticamente, a música gestual é uma música que possibilita ao ator apresentar certos gestos fundamentais" (III, 272). Essa música gestual já vinha sendo feita, de resto, em boa parte da tradição da "música barata", de espetáculos de revista ou em operetas, e que se contrapõe à música "séria" que "continua presa ao lirismo e cultiva a expressão individual" (III, 273). E Brecht fala aqui em *Gestus*, que estaria como que inscrito na música, ela seria em si mesma gestual, e deve ser conduzida para uma gestualidade fundamental, exatamente para o *Gestus*, que por sua vez deve vincular-se com o trabalho do ator. Assim, acrescenta Brecht, "os problemas musicais encontram a sua solução ligados à clara mostração do sentido político e filosófico do poema" (III, 277); e a música compõe um *Gestus* que associa, por exemplo, a heroicidade a um otimismo sereno (III, 276): esse *Gestus* tem de ser apreendido e traduzido pelo ator, e a música por aí se impõe como se "fosse o próprio destino" (III, 278). Entende-se, por essa razão, mais uma vez, que o *Gestus* nada tenha a ver com a gesticulação, é antes uma *Gesamthaltung*, uma postura geral (III, 281), sempre combinada com o elemento social, ou seja, presa a um conteúdo relevante para a sociedade, que permita tirar "conclusões sobre a situação social" (III, 283). O *Gestus* que

designa a pompa do fascismo, por exemplo, refere imediatamente o seu próprio vazio, o seu caráter de fachada. E tudo deve ser executado dentro dos princípios do distanciamento, da cultura da separação: "Os três elementos — ação, música e quadro cênico — aparecem unidos e ao mesmo tempo separados" (III, 299).

7

O EFEITO DE DISTANCIAMENTO: O DIRETOR

Em sentido próprio, não chega a haver nos textos de Brecht uma teoria sobre o trabalho do diretor de cena. Quero dizer que, salvo pouquíssimas referências ao tema, não se encontra em sua obra nem mesmo um capítulo breve sobre a especificidade do labor de encenação. Entretanto, se prescindirmos da atividade do jovem crítico de teatro, que oferece um valor meramente informativo e constitui um tipo de empenho ao qual ele nunca mais voltaria, os escritos teóricos de Brecht dividem-se em dois grandes capítulos, que correspondem às duas atividades teóricas fundamentais de nosso autor: de um lado, existem o dramaturgo e uma série de textos em que ele discute a natureza e as pretensões de seus textos dramáticos; e, de outro lado, existem o Brecht diretor de teatro, e numerosos textos, todos ligados à sua experiência efetiva com montagens de espetáculos — é a atividade prática que suscita e justifica a teoria. Ora, esses últimos escritos acabam constituindo uma longa discussão sobre os mais variegados aspectos da atividade de diretor, de suas responsabilidades, e portanto terminam sintetizando uma teoria sobre o assunto. Mas vale o esforço de tentar pinçar, aqui e ali, as raras indicações que se reportam individualmente àquilo que ele chama de *Spielleiter*, condutor do jogo, expressão que lembra muito bem aquela outra sua homóloga, a do frnacês medieval *meneur de jeu*; no total, não se consegue reunir mais de um punhado de páginas.

Há um breve texto em que Brecht procura, numa página e meia, destacar os três itens que definem a atividade do *Spielleiter*, do diretor. Tudo se entende a partir de uma proposta de base — a de contar uma história ao público, e para alcançar esse desiderato o diretor dispõe de uma peça, de um palco e de atores. Como sempre, o que interessa está no sentido dessa história, e sentido quer dizer o espelhamento que reflete determinadas dimensões sociais. Em face desse propósito, cabe ao diretor, em primeiro lugar, estudar três coisas: o texto, as peculiaridades da escrita do dramaturgo e o tempo em que o texto foi composto. Um adendo em tudo fundamental nos conduz a um segundo ponto: quando se fala em estudar o tempo em que foi escrito o texto — que não deve ser confundido com o tempo da ação cênica —, não se quer dizer que o espetáculo deva ser transportado para o tempo em que apareceu a peça: "O diretor deve escolher um tipo de leitura que interesse a sua própria época" (IV, 216). Em outros termos: o teatro que é feito hoje deve avir-se com as circunstâncias do homem de hoje. Todo o resto, que pode ser feito até mesmo com o nostálgico recurso a uma eternidade já em tudo suspeita, termina na morte do teatro. E em terceiro lugar, quer-se saber quais são os procedimentos de que lança mão o diretor para apresentar sua história ao público. Resposta: o *arrangement*. Isto é: a colocação das pessoas em cena, a determinação de suas relações umas em relação às outras, suas mudanças de lugar, suas entradas e saídas. Esse arranjo deve contar a história com riqueza de sentido.

O mínimo que se deve reconhecer nessas indicações de Brecht é que elas configuram um quadro de extrema sensatez e equilíbrio, e nem podem ser restritas à estética específica do próprio Brecht. Permito-me fazer aqui, a propósito, algumas parcas observações. Pergunto: qual seria o lugar, o espaço preciso do diretor de cena? Ele se estabelece a partir daqueles três quesitos indicados por Brecht: o texto, a época e os expedientes cênicos. Esses três pontos, entretanto, podem certamente encontrar um princípio de unidade no que caberia chamar de sistema de referências, por analogia ao emprego que faz a física dessa expressão, que se define assim: "sistema rígido em relação ao qual se podem especificar as coordenadas espaciais e temporais de eventos físicos".[1] No nosso caso, em que o saber deve conjugar-se com a arte, talvez se possa dizer melhor: conjunto nem tão rígido em relação ao qual se podem especificar as coordenadas espaciais e temporais de eventos históricos e sociais em função do teatro. Pois diria que o lugar do diretor situa-se no cerne desse conjunto referencial, e é em relação a ele que todos os quesitos possíveis adquirem a sua razão de ser. O espaço do diretor conflui para a tradução cênica das referências. Explico melhor.

O que torna o problema especialmente momentoso em nosso tempo, e empresta à figura do diretor um papel inédito na história do teatro burguês, decorre de diversas razões, e, dentre elas, a preponderante parece ser a seguinte: é que pela primeira vez topamos, na totalidade da história do teatro, com um período que se dá ao desplante de montar nada menos do que o catálogo inteiro de peças, estilos e técnicas dessa história — o que complica quase ao infinito o complexo de fatores que se precipitam num espetáculo. O principal efeito dessa complexidade pode ser visto na cisão que se organizou já a partir de fins do século passado entre duas correntes aglutinadoras, que desde então brigam entre si e continuam brigando como se a história recomeçasse da estaca zero todas as noites; e já que a preeminência cabe aos três séculos de história dos gabinetes literários, o *enfant terrible* de todas as madrugadas acaba sendo o diretor de cena. Costuma-se, então, fazer a distinção entre duas poéticas: a do teatro literário, em que tudo está subordinado ao texto, cabendo ao diretor apenas a artesanal tarefa de explicitar em cena um sentido totalmente presente na composição literária; e a poética oposta, ou de oposição, que coloca no centro do espetáculo a figura do próprio diretor, que usa tudo e todos, a começar já pelo texto literário (se o há), para realizar um espetáculo que encontraria em si mesmo as razões de ser de suas coordenadas. Claro que, além das inúmeras nuanças, existem também as tentativas de síntese, como a de um Jean Vilar, ou Planchon; mas parece-me que a mais vigorosa de todas é precisamente a de Brecht. E o lugar a partir do qual a síntese brechtiana se faz possível está naquilo que chamei de conjunto referencial — o que leva à consideração de dois pontos: o primeiro é que o critério definitivo do teatro não poderia estar nem no texto nem no espetáculo, e sim naquele conjunto referencial, ou seja, fora do teatro, no mundo que produz o teatro; e em segundo lugar, a constatação forçosa de que o inventário das referências se faz extremamente diversificado e móvel, diversidade e mobilidade que aumentam a ponto de gerarem o espanto: basta, para isso, que se pense na desigualdade da história do teatro, toda ela teimosamente presente na cena contemporânea.

Avanço mais: é o conjunto referencial que vai dar vida a todos os elementos que compõem um espetáculo; esses elementos — o texto, o cenário, os figurinos, a música e todo o mais —, tomados em si mesmos e como que absolutizados em seu estatuto específico, tornam-se radicalmente insuficientes. Assim, por exemplo, o texto, considerado em si mesmo, como se fosse auto-referencial, revela-se abstrato e absurdo: o texto só se faz inteligível pelo recurso imediato ao elemento referencial. Porque o texto está nas palavras, nas frases, mas estas não são auto-referenciais; o problema da palavra não estaria, pois, na própria palavra, e sim em seu sentido, e sabendo-se da inutilidade dos dicionários em querer fixar de uma vez por todas este sentido. Porque a questão se complica: o referencial de uma palavra determinada envia todo o sentido sócio-cultural da época. Montar hoje um texto do passado — e não só do passado — implica este mínimo de responsabilidade: a caça ao sentido. E o que se verifica com o texto e a palavra estende-se também a todos os elementos que compõem um espetáculo; é necessário entender que o simples ato de sentar insere-se em padrões altamente culturais: sentar-se é um estado de espírito; há uma história da cadeira: essa história e o ato de sentar mudam de sentido: é a partir de um sentido geral que o homem senta, e senta desta ou daquela maneira.

A questão volta a complicar-se porque o conjunto de referências apresenta um caráter essencialmente histórico e, portanto, irrepetível. O texto de uma tragédia grega nasce totalmente embebido em um sentido, o da cidade de Atenas no século V a.C. Sem esse conjunto referencial a tragédia grega não tem e não pode ter nenhum sentido, ela é simplesmente abstrata. A tentativa de montar uma tragédia antiga (ou qualquer outro texto) tentando reconstituir a exatidão do passado — procedimento inédito e característico em tudo do teatro do século XX —, além de levar a uma inciente mentira, termina necessariamente no absurdo, na desinteligência radical. E a razão é sempre a mesma: o conjunto de referências torna-se inatingível. Há apenas uma fresta de salvação: como pertencemos a uma mesma cultura de base, já que nossas raízes culturais são em boa medida gregas (mas sempre em transformação interna), talvez se possa dizer que existe um ou outro lance que ainda hoje possa ser flagrado; mas daí a poder reconstituir a totalidade de sentido vai um abismo: é impossível ver "gregamente" uma tragédia grega.

E o mais grave nem está tanto aí, e sim no fato de que o sistema de referências tem, por assim dizer, as suas próprias "leis", e uma delas diz que o público de hoje só pode captar o sentido de uma tragédia grega em relação aos referenciais de hoje. Ou seja, ignorando o mundo grego, em nome da impossibilidade da superposição precisa dos conjuntos referenciais, e a barreira está justamente naquele caráter tão visceralmente histórico dos referenciais. De resto, claro está que nem é necessário ir tão longe quanto a Grécia para que se comece a vislumbrar a gravidade do problema; basta pensar em um texto que apresente conotações com o regionalismo folclórico, digamos, irlandês, para perceber as dificuldades em transpor as fronteiras; entre baianos, gaúchos e cariocas as aparências escondem especificidades inalienáveis. A única leitura possível é referencial, e o sistema de referências sempre é datado e atual; o acesso ao passado se faz na medida exata da intromissão dos códigos referenciais antigos na tessitura do conjunto de referências atual; tudo converge, portanto, para a atualidade do referencial. O problema, repito, não se deixa localizar na palavra considerada em si mesma, ao nível do dicionário, e sim na globalidade daquele sistema de referências. Poder-se-ia dizer ate que neste ponto percebe-se a extensão do impasse da modernidade, do projeto burguês de estabelecer uma cultura de fato universal, de uma *Weltliteratur*, como queria Goethe; de certo modo, sobretudo o nosso século, é a tentativa de realização concreta daquela universalidade, só que ela vem tropeçando em barreiras por vezes invencíveis devido ao crescimento da consciência das diferenças. Mas não é aqui o lugar para analisar esse tema.

A análise feita é suficiente para que se entreveja o lugar que compete ao diretor assumir, sob pena de vida ou morte: sua cadeira de direção está instalada no cerne do conjunto das referências — lugar sem dúvida estratégico, e é desnecessário repetir que a sensibilidade e a inteligência de um diretor devem estar calçadas numa ampla cultura e em aguda consciência social. Pois é instalado no referencial, a partir dele, que lhe caberá dosar a ubiquação possível de todos os elementos que constituem um espetáculo — da palavra inerme à cadeira indiferente. A arte do diretor está precisamente neste ponto: é a arte de saber pôr-se no lugar do sentido, para bem ponderar como esse sentido se pode fazer presente em cada detalhe que povoa o palco. O diretor é, de certo modo, um tradutor, que sabe conduzir o sentido e estabelecer as bases da comunicação. Evidentemente, a questão torna-se delicada em relação às peças do passado: traduzir quer dizer tornar tudo atual. Mas o problema também se coloca para o teatro contemporâneo; deve ser por essa razão que Brecht pede que tudo deva ser tratado historicamente — inclusive a dramaturgia de nossos dias.

Mas todas as considerações feitas não passam de uma interpretação. São idéias que não pretendem em nenhum momento oferecer uma solução para aquele bipartidarismo, aquelas duas poéticas que invadem o teatro de nossos dias. Admire-se, sem dúvida, a beleza do equilíbrio preconizado por Brecht, é uma síntese a merecer os melhores encômios e o maior devotamento. Mas talvez nem se viva em tempo de sínteses, talvez também elas sejam apenas transitórias. Porque aquela dicotomia — os espadachins do texto e os quixotes do espetáculo —, posto que viva, releva de uma necessidade. E não há de ser a inócua estética normativa que superará o antagonismo. Por vezes, talvez, mais do que a síntese sempre invejável, seja necessária a freqüentação dos extremos, até que se atinjam as suas possibilidades mais remotas. Mas Brecht, e todos os diversos caminhos que se oferecem em nossos dias aos diretores de cena, são diretivas profundamente inscritas nas coordenadas do nosso tempo; e a aparente aleatoriedade de um espetáculo que se quer total ou de um texto que torna todo o mais subserviente, apenas esconde a necessidade que a autoriza. E volto a Brecht.

Na mesma época — estamos no início da década de 50 —, outro texto, *Brecht como diretor*, reporta-se à maneira como ele costumava dirigir os seus espetáculos;[2] são observações que nada oferecem de propriamente teórico, apenas um interessante anedotário, como, entre outras, as dicas que seguem. Tratando-se a si próprio na terceira pessoa, Brecht nunca cedia ao vedetismo, nunca chamava a atenção sobre si ou mesmo sobre o seu trabalho, ou melhor, não transmitia a impressão de que estivesse querendo construir com os atores uma idéia que divagasse em sua cabeça; eles não eram seus instrumentos. A direção do ator se fazia mais a partir do próprio ator e, por assim dizer, na "orientação dos ventos", e o ator era apenas levado a descobrir o seu caminho. Sugestões que viessem a calhar eram sempre aceitas, e Brecht declinava claramente o nome de quem a fez. Assim, o trabalho tendia mais a tornar-se de equipe. Ele detestava longas discussões: "Não fale, faça". Gostava de misturar atores experientes com iniciantes, e não dizia apenas: "Assim os estudantes aprendem com os mestres", pois acrescentava: "e os mestres aprendem a apresentar-se como estudantes" (VI, 225).

Uma palavrinha sobre a função do *Dramaturg*, que tentei definir num capítulo anterior, e que corresponde, de modo um tanto ampliado, ao que aqui se chama de assistente de direção. Entre nós, essa função tende a ser mera expressão da vontade e das necessidades do diretor, ao passo que na Alemanha, além de mais complexa porque melhor estruturada por uma prática que já ostenta certa tradição, ela apresenta também maior estabilidade, ao menos no sentido de que não se esgota no trabalho a propósito de tal espetáculo determinado; ela dura o tempo de um contrato, ou mais. O *Dramaturg* não é uma figura obrigatória, encontra-se apenas em certos grandes teatros ou em teatros oficiais. E sabemos que Brecht exerceu (mal) por duas vezes o ofício de *Dramaturg*, dois anos em Munique e dois anos em Berlim. Em Munique estipulou-se por contrato que seu trabalho deveria concluir com a montagem de *Macbeth*, que Brecht conseguiu substitur pela de *Eduardo II*, de Marlowe. Percebe-se, assim, que o contrato servia de trampolim, ao menos no caso, para chegar à função de diretor de cena. No longo ensaio em forma de diálogo, intitulado *Der Messingkauf*, um dos personagens é justamente o *Dramaturg*, e suas falas transmitem uma idéia bastante rica da extensão de suas atividades e de seu estilo de trabalho.

Uma nota final sobre o que Brecht chama de "modelo". Foram editados quatro. Em 1948, surgiu *Antígona*; em 1949, o de *Mãe Coragem*; e depois mais dois, *Os fuzis da Sra. Carrar* (1952) e *A construção de um papel/Galileu* (1958). O mais perfeito e extenso é o de *Mãe Coragem*: um livro-estojo, que contém três cadernos: o primeiro reproduz o texto da peça, o segundo contém o mapa da direção com bem detalhadas notas, e o terceiro oferece uma coleção de fotografias da montagem berlinense de 1949 (Deutsches Theater), acrescidas de fotografias de outras duas encenações, com o propósito de as comparar. Esses os modelos publicados, porém há outros mais. Quando surgiu o de *Mãe Coragem*, as reações adversas vieram aos gritos e ressoaram pelo mundo afora, alcançando inclusive o Brasil através de um processo radical de José Celso Correa.[3] É que Brecht passara a exigir o uso dos modelos como condição para montagens de peças suas em qualquer lugar, o que afigurou-se a muitos diretores um ato de violência, desrespeitoso da criatividade que deve presidir todo trabalho científico. Aos poucos, porém, as intenções de Brecht tornaram-se claras, e o fragor das protestações amenizou-se.

Mas o que pretende Brecht com os modelos? Um pressuposto preliminar, não mencionado pelo dramaturgo, parece ser o seguinte: não se deve aceder ao sentido da literatura dramática independentemente de sua montagem; como já acontecia com os antigos, a concepção de um espetáculo pressupõe uma profunda unidade de todas as partes que o constituem. O alheamento da literatura dramática em relação ao espetáculo é fenômeno muito recente, que data do século XVII francês, e que em nossos dias está em evidente crise. Claro que Brecht só poderia ser contrário à hegemonia do texto, enquanto gênero autônomo em relação à montagem. Para ele, é falha a concepção do texto em si, ao qual acrescentar-se-iam, num segundo momento, as "idéias" possíveis sobre a sua encenação; deparamo-nos aqui com esse saudável hábito: o diretor e o dramaturgo são inseparáveis. Brecht não chega a explorar esse ponto de vista, mas tange a questão ao dizer, por exemplo, que *Mãe Coragem* pode, sem dúvida, ser montada à maneira tradicional — afinal, monta-se tudo e de todas as maneiras. Mas os prejuízos seriam consideráveis, e o que se perderia seriam os "peculiares efeitos de tal peça, e falsificar-se-ia a sua função social" (VI, 159). A questão não deixa de ser controvertida, mas Brecht oferece boas razões em seus argumentos. A perspectiva em que ele se coloca deriva da defesa do teatro épico — desfigurado este, perde-se tudo, ou quase. E acontece que não há "acesso puramente teorético aos métodos do teatro épico" (VI, 159). Daí a necessidade de utilização da cópia de modelos: "O melhor é a prática de copiar, ligada ao esforço de descobrir as bases para os agrupamentos, os movimentos e os gestos" (VI, 159).

Para justificar seu procedimento Brecht recorre, pois, ao conceito de cópia. Entenda-se: cópia, aqui, é o trabalho que resulta da elaboração de um texto preexistente, seja ele antigo ou atual. E, disso, o próprio poeta oferece-se como exemplo: "Como dramaturgo, copiei peças da dramaturgia japonesa, elisabetana, grega, como diretor copiei os arranjos do cômico popular Karl

Valentin e os projetos cênicos de Caspar Neher, e nunca senti que me faltasse a liberdade" (VI, 161-2). O que ele propõe, concluamos, é uma espécie de exercício da liberdade, e importa-lhe mostrar que tal prática de forma alguma revela-se incompatível com a criatividade artística. Para compreendê-lo, é necessário primeiro que se subverta, contra todas as aparências, a ordem em que freqüentemente acontecem os processos de montagem de um espetáculo; o normal é que o diretor use o texto como pretexto, e parta de sua própria subjetividade: "Os diretores", radicaliza certeiramente Brecht, "usam as peças como estímulo para as suas 'visões'". E já por esse motivo se entende que o "nosso teatro não é realista, porque ele subestima a observação. Nossos autores olham para dentro de si, ao invés de olhar para o mundo que os cerca" (VI, 162). Atores, autores, diretores — tudo banha na subjetividade. O exercício da cópia — ou seja, da tradução, do levar para o outro lado — poderia modificar tal estado de coisas; e o primeiro passo estaria então, ensina ele, "em nos tornarmos livres do desprezo corrente pelo copiar. Não é o mais 'fácil'. Não é uma vergonha, e sim uma arte. Ou melhor: a cópia deve ser desenvolvida até alcançar o nível da arte, justamente para que se evitem a padronização e o entorpecimento" (VI, 161). Assim, a ação de "copiar é em si mesma arte" (VI, 167). Portanto, quem pensa que o modelo pretende justificar a repetição fixa de uma fórmula não entendeu nada. (VI, 12-3). Em vez de deixar o ato criativo arrancar da imaginação selvagem ou de uma tábula rasa, Brecht propõe que se parta do comportamento objetivo, para erguer-se então ao nível da criatividade. E, tudo bem ponderado, em tempos passados, a cópia sempre foi a grande escola dos artistas. Para Brecht, trata-se de realismo, ou seja, a liberdade só consegue ser ela mesma longe da vaguidade da vida interior, quando afeita ao enfrentamento dos obstáculos que parecem negá-la.

NOTAS

1. Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo dicionário da língua portuguesa.*
2. Em verdade, o texto foi escrito por Käthe Rülicke-Weiler, e retomado pelo próprio Brecht.
3. Cf. Hecht, Werner, *Brecht — Vielseitige Betrachtungen*, p. 200.

8

DUAS PARÁBOLAS: A ALMA BOA DE SETSUAN E O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO

Escrita entre 1938 e 1940, *A alma boa de Setsuan* estreou em Zurique, com música de Paul Dessau, no ano de 1943, em plena guerra. A peça inicia com uma provocação: quer-se saber se o homem, neste mundo, pode viver com dignidade e ao mesmo tempo ser bom. E através dos percalços de Chen-te, a boa alma, mostra-se que, para poder viver, o homem deve ser mau. Há, portanto, uma tese e várias horas de discussão sobre a sua validez.

A fim de fazer uma inspeção, três deuses visitam a Terra; eles querem saber se existem aqui pessoas que levam uma vida digna, um número suficiente de homens bons. Como não têm onde passar a noite, são acolhidos por uma prostituta, Chen-te. Bem tratados, ela mostra que realmente é uma boa alma, e os deuses resolvem recompensá-la com mil dólares. A boa alma abre, então, uma tabacaria, com a condição imposta pelos deuses de que ela continue boa. A boa alma duvida: "Mas eu não sei se poderei consegui-lo, deuses ilustres. Como ser boa quando a vida é tão cara?". Os deuses desprezam as razões econômicas. Ela instala, pois, a sua tabacaria e é posta à prova. Logo adquire fama de rica, e sua loja passa a ser saqueada pelos mendigos. A boa alma resiste, não nega a sua ajuda, distribui arroz e cigarros para todo mundo. E assim começam as suas dificuldades. Um belo dia, sob uma árvore, encontra um aviador, sem avião e sem emprego; e apaixona-se por ele (uma das raras cenas de amor em Brecht). O aviador, entretanto, termina sendo um a mais a ser alimentado, um a mais a explorá-la. Chen-te vê a sua situação tornar-se sempre mais crítica e, para safar-se, inventa na metade da peça um suposto primo, Chui-ta. Disfarçada no parente passa a defender-se, o que faz com mestria. Ele é o oposto dela: "Para conservar a sua loja, eu estou disposto a ir ao extremo limite do que é legalmente permitido". Chen-te divide-se, destarte, entre a boa alma e Chui-ta; de um lado, a bondade, ou por outra, a "terrível tentação da bondade", e de outro a dureza das necessidades, das imposições dos ricos e também das dos pobres. Mas o primo é um homem do mundo, e de tudo toma conta. A metamorfose não deixa de lembrar a do personagem central de *Um homem é um homem*. E sucede que a boa alma vai dar à luz uma criança, e deve pensar desde logo na segurança do pequeno aviador que nascerá. Toma, por isso, a decisão de transformar-se no primo tanto quanto for necessário; ela renuncia à tentação da bondade e Chui-ta torna-se cada dia mais forte, e justifica-se: "É para ti, filho, que isto servirá. Para ti serei boa, para os outros, tigre e besta selvagem, se for necessário. E é necessário". Desse modo, o fracasso de Chen-te é substituído pelo sucesso de Chui-ta, mudado agora em rei do tabaco de Setsuan, o que significa que os pobres passam a ser explorados e o aviador torna-se um empregado modelo. O esquema, porém, funciona mal, o primo se vê acusado de ter assassinado a desaparecida boa alma. Instala-se um processo, os deuses voltam à Terra e tomam o assento dos juízes. Chen-te confessa a sua culpa: "Eu soi Chui-ta e Chen-te. Vossa ordem de ser boa e continuar a viver dividiu-me como o relâmpago em duas metades (...)". Impossível ser bom neste mundo: o mundo, obra dos deuses, é mau. Por isso mesmo, os deuses concedem que — "uma vez por semana, não, uma vez por mês" — Chen-te se transforme em seu primo: o destino é a divisão, o ser dividido, contraditório. Num notável escrito de Brecht, *As cinco dificuldades para escrever a verdade*, lê-se: "Para dizer que os bons não foram vencidos por causa de sua virtude, mas por causa de sua debilidade, é preciso muita coragem". Tal é a idéia que norteia a peça. Não que Brecht seja contra a bondade, mas encontramos agora um Brecht menos violento. A rigor, a peça nem conclui. No epílogo, a certa altura um ator pergunta: "Onde está a solução? Nós não a encontramos nem mesmo a preço de ouro. Precisamos de outros homens? Ou de um outro mundo? Ou talvez de outros deuses? Ou de nenhum deus?". E o ator pede ao público que procure uma solução que corresponda

às exigências de bondade de uma boa alma. Que a peça termine com uma pergunta e um pedido mostra bem a evolução de Brecht.

O distanciamento é conseguido por diversos recursos, tais como: 1. já o fato de tratar-se de uma parábola, cenicamente exposta e que se passa no Extremo Oriente, funciona como elemento distanciador; 2. os comentários que são feitos dentro da própria parábola e dirigidos diretamente ao público; 3. outro comentário particularmente persuasivo está nas canções (há duas instigantemente belas: "O oitavo elefante" e "O carregador de água sob a chuva"; 4. finalmente, há as entrecenas, nas quais o carregador de água Wang comenta com os deuses o que vem acontecendo.

Outra grande peça de Brecht, também exposta em forma de parábola, é *O círculo de giz caucasiano*, igualmente com música de Paul Dessau. O texto é de 1944-45. A estréia se fez em língua inglesa, em 1948, nos Estados Unidos (Northfield, Minnesota); em língua alemã, estreou em Berlim em 1954. Brecht gosta de encher os palcos; esse texto, além dos muitos figurantes (servos, mendigos, soldados), conta com 55 personagens, o que é exigido, aliás, pelo duplo nível em que se desdobra a ação dramática. Trata-se de uma transposição do famoso juízo de Salomão, que deve julgar a qual de duas mulheres pertence uma criança. O tema sem dúvida fascina os dramaturgos; desde o século passado encontram-se diversas versões dele, tanto na França quanto na Alemanha. A versão de Brecht é muito livre. Se existe na peça nova reedição do julgamento salomônico, de outro lado é o problema social que ocupa o primeiro plano. Mas a pergunta, no fundo, é sempre a mesma: a quem pertence a criança: à mãe que a pariu ou à mulher que a criou e educou? Ou essa sua variante: quem tem direito sobre a terra: o herdeiro passivo ou aquele que a trabalha e a torna produtiva? É com este segundo problema que começa a peça, já no prólogo. Há o grupo dos que julgam possuir o direito de propriedade "desde sempre" sobre os campos de um vale; são os antigos proprietários, por direito de herança secular. Mas alguém do outro grupo pergunta: "desde sempre — o que significa isso? Nada pertence desde sempre a uma pessoa. Quando eras jovem, tu nem te pertencias a ti mesmo, tu pertencias ao Príncipe Kabetzki". Os direitos do segundo grupo derivam do trabalho, e a terra é "um instrumento do qual se tira alguma coisa de útil para todos". A moral reza: "Cada coisa pertence àquele que a torna melhor".

São dois os personagens fundamentais. Um é o juiz Azdak, uma das mais interessantes figuras criadas por Brecht, um tanto aparentado com Galileu. Azdak só aparece em cena na penúltima parte (o texto é composto de cinco partes). Groucha é a personagem que atravessa a peça toda, e lembra um pouco Chen-te, a boa alma de Setsuan, e com ela tudo gira em torno do tema da bondade, ainda mais intensamente do que no texto anterior; Brecht pretende mostrar a bondade como que em sua origem, em toda a sua desprevenida pureza. O drama de Groucha começa num domingo de Páscoa. Ela é empregada doméstica e encontra um soldado, Simon. Segue-se uma delicada cena de amor, a segunda e última de todo o teatro de Brecht. No início, o quadro geral é de felicidade — também para a classe dos poderosos: o governador e sua esposa Natália festejam o nascimento de seu filho Miguel: "Miguel é tudo, tudo para Miguel". Acontece que a paz não pode durar, e sucede-lhe a convulsão social, bem definida em suas origens: "Cegueira dos grandes, eles se crêem eternos"; e bem definida também em suas possibilidades: "Oh, mudança dos tempos, esperança do povo". Contudo, não chega a acontecer propriamente uma revolução, e sim uma pequena e inconseqüente desordem social: um explorador é sucedido por outro; um golpe de Estado faz com que o Príncipe Kabetzki tome o poder. E entre as duas "ordens", um breve lampejo de liberdade. Na desordem, os que ocupavam o poder fogem, e o soldado Simon se vê obrigado a acompanhar a Duquesa Natália. Esta, na correria da fuga, ocupada com suas roupas e bagagens, esquece o filho Miguel. E então começa o aprendizado da maternidade de Groucha: ela se torna realmente mãe. Entretanto, após diversos percalços, a velha ordem se restabelece, e a antiga mãe quer o seu filho de volta. Entra em cena, então, a figura bizarra de Azdak: escrivão público, caçador furtivo, por necessidade, em terrenos proibidos, e ocasionalmente juiz. Brecht mostra em Azdak a paródia da justiça, mas que acaba encontrando os seus caminhos verdadeiros. Azdak é o homem que entende que, se a sociedade está dividida, o mundo do direito termina sendo feito para servir aos poderosos. E em seu julgamento, Azdak subverte esse sentido conservador da lei. Brecht não o apresenta como um homem sério: ele é malicioso, brejeiro, afeito aos prazeres da mesa e do vinho, com uma certa dose de depravação e o gosto do lucro. Mas astutamente dotado de consciência popular, e que por aí chega a inverter a lei fundamental de nossa sociedade, o princípio do sangue, da hereditariedade, da sucessão pela estirpe. E assim, Groucha é declarada mãe, não por força da lei ou do sangue, mas pelo sacrifício e pelo trabalho, pela imensa ternura que chegou a desenvolver dentro de si. Desse modo, a "natureza" deve ser substituída pela "história": não conta aquilo que o homem é, e sim aquilo que ele vem a ser — e corrige-se a sentença de Salomão. Os recursos de distanciamento coincidem com os empregados na peça anterior.

9

A DRAMATURGIA NÃO-ARISTOTÉLICA: A ESTRUTURA

Em outro capítulo deste ensaio tentei traçar o delineamento geral do conceito de dramaturgia não-aristotélica. Volto agora ao tema, para avançar no entendimento da dramaturgia brechtiana, desta feita do ponto de vista da estrutura das peças. Sobre essa decisiva questão existe um ensaio, de autoria de Walter Hinck, *A dramaturgia do Brecht tardio*,[1] que, tanto quanto vejo, pode ser considerado, ao menos em suas linhas mestras, como definitivo. Procuro resumir, nas páginas que seguem, o resultado das análises de Hinck, na exata medida em que ele faz o levantamento dos aspectos estruturais das peças. Disse bem: nessa medida, porquanto o ensaio de Hinck está longe de ser exaustivo; ele apresenta até mesmo lacunas inaceitáveis, deixando de lado inclusive o tema de base que é o dos fundamentos estéticos do realismo social — tema do nosso último capítulo deste livro. Refiro ainda a estranha ausência de um conceito medular, não aventado por Hinck — o de contradição, estranheza que acresce porquanto a contradição toma vulto, como problema, precisamente no Brecht tardio, objeto particular na análise de Hinck. Num capítulo anterior, no qual discuti o efeito de distanciamento em relação ao ator, procurei mostrar que, segundo Brecht, o que distingue a sua dramaturgia da aristotélica deriva justamente da relevância emprestada ao jogo das contradições. Mas, repito, no que concerne à análise estrutural das peças, Hinck fez uma "pesquisa de campo" que nada ou pouco deixa a desejar. Vamos, pois a ela.

Hinck deixa repousar a sua análise em uma distinção em tudo sugestiva, a de dramaturgia fechada e de dramaturgia aberta, e é nas coordenadas desta última que ele situa, evidentemente, a obra de Brecht. A distinção não é nova. Começou a ser trabalhada já a partir do formalismo de Wölfflin, sobretudo por Walzel, na sua conhecida distinção, de 1923, entre conteúdo e estrutura; a partir daí, há uma história da conceituação estética do tema que acompanha a evolução da dicotomia.[2] A distinção de Hinck não coincide com a de Walzel (este trabalhou por analogia com o plano biológico, com o orgânico e o inorgânico, sendo que o "fechado" corresponderia justamente à perfeição do orgânico). Mas Marianne Kesting publicou no mesmo ano em que apareceu a tese de Hinck, 1959, e que Hinck não chegou a conhecer, o ensaio *O teatro épico*, no qual elabora a distinção entre dramaturgia aristotélica e não-aristotélica:[3] a terminologia não coincide com a de Hinck, mas o conteúdo revela-se basicamente idêntico. Os dois trabalham, portanto, a partir de uma mesma dicotomia. A dramaturgia fechada, ou aristotélica, prende-se aos antigos preceitos: obediência básica às três unidades, mas com certa tolerância, atenção à velha exigência da causalidade no desenvolvimento da ação, ao conflito e ao desenlace dessa mesma ação, e algumas coisas mais. Já a dramaturgia aberta, ou não-aristotélica, faz mais ou menos o oposto: a ação se move com relativa liberdade no espaço e no tempo, não dá tanta atenção à causalidade, as cenas se sucedem com independência e contigüidade, e mais alguns particulares, seguindo as propostas de cada dramaturgo. A variação se faz aqui em regra; e é necessário que se entenda que tal expediente se prende à própria raiz da dramaturgia aberta, ao passo que a fechada decorre muito mais do princípio de obediência a normas preestabelecidas.

A distinção se faz presente na maneira pela qual Peter Szondi, em sua obra clássica, aborda o tema da dramaturgia moderna.[4] Sua análise liga-se fundamentalmente à estética hegeliana. Sabe-se que Hegel entende a obra como a síntese acabada entre conteúdo e forma, e de tal modo que entre ambos se verifica uma adequação perfeita, uma tal necessidade que o todo se quer intocável. Assim, por exemplo, escreve o filósofo: "Verdadeiras obras de arte são aquelas nas quais o conteúdo e a forma se mostram de ponta a ponta idênticos".[5] Em verdade, ao nível do idealismo especulativo, já longe da estética, a preferência do filósofo vai para a forma; nesta "esfera mais elevada do pensamento" manifesta-se "(...) a inverdade da distinção entre forma e conteúdo; é a própria forma pura que se torna conteúdo"[6]. Mas a história desmentiu o idealismo e perverteu a preferência do filósofo — dir-se-ia que a frase citada seria uma defesa antecipada da pintura abstrata. Daí o mal-estar dos hegelianos; o mal-estar de Szondi prende-se à corrupção daquela identidade perfeita entre forma e conteúdo. Szondi parte, portanto, da constatação de que o gênero drama oferece sérios sintomas de crise, e o que ele se propõe é diagnosticar a extensão dessa crise; sem entrar propriamente na análise das falanges inimigas, ele faz uma investigação para aferir até que ponto se verifica aquele afastamento em relação à matriz hegeliana: tratar-se-ia para ele de uma questão de desobediência.

Hoje, sabemos o quanto tal posição normativa foi severa no correr dos últimos séculos, a ponto de considerar um Shakespeare um caso "especial", um "desvio", um "bárbaro", e por aí afora: Shakespeare seria a antiforma hegeliana, "matéria pura", como dizia Brecht. Em nossos dias, a familiaridade com aqueles dois tipos básicos de dramaturgia tornou-se trivial, um evento normal, mesmo porque a chamada dramaturgia não-aristotélica avantajou-se em muito em relação aos velhos procedimentos teatrais. Enquanto a tradição aristotélica revela-se formalmente exangue e repetitiva, a outra reformula tudo e persegue a pluralidade formal. Assim, de um lado, decobre-se que o teatro não-aristotélico oferece uma bela tradição: os medievais, os espanhóis do Século de Ouro, as "histórias" de Shakespeare e seus colegas, e, mais recentemente, as incursões românticas, como as de Grabbe e Büchner. E, de outro lado, impõe-se um novo tipo de estética dramatúrgica, e isso já em pleno século XX: de Paul Claudel e Thornton Wilder, de Schéadé a Lorca, de Brecht à totalidade do teatro do absurdo, surge como generalidade possível uma nova idéia do drama, que, de feito, ostenta uma gama extremamente diversificada de possibilidades. O fenômeno esconde, em verdade, um evento maior: o desprestígio do próprio conceito de normatividade.

O inventário de Hinck baseia-se na análise de quatro textos de Brecht, considerados por ele como os formalmente mais perfeitos, porquanto neles se pode ler a realização de todas as intenções do teatro épico em sua dimensão dramatúrgica. São eles: *Mãe Coragem e seus filhos*, *O senhor Puntila e seu criado Matti*, *A alma boa de Setsuan* e *O círculo de giz caucasiano*. Cinco itens

devem ser considerados: 1. a relativização da ação; 2. a interrupção da ação; 3. o distanciamento da ação; 4. a ação enquanto instigadora de tomada de decisões; 5. a continuação da ação (no sentido de que ela não termina com o fim da peça).

1. *A relativização da ação*. Quando o espectador vê a ação cênica não deve pensar apenas nela, mas também na vida social concreta, extrateatral, que se encontra na base daquela ação. Nesse sentido, o que se vê no palco é relativizado, a ação cênica se torna relativa a algo que ela não é, à própria vida social. E Brecht consegue tal relativização de diversos procedimentos.

1.1 A ação quer ser modelo da realidade social. Um exemplo típico é *O Senhor Puntila e seu criado Matti*, ou seja, a relação entre mestre e escravo. Brecht não a apresenta como um caso particular, reduzido à história do encontro entre dois indivíduos; ao contrário disso, ele oferece o particular enquanto modelo das relações sociais em uma sociedade capitalista (claramente comentados no prólogo e no epílogo da peça). O que se vê acaba funcionando como "signos funcionais"[7] de uma realidade outra, e este outro é o universal enquanto refletido no particular. Parece-me que Hinck não acentua suficientemente o fato de que há uma cisão entre o particular e o universal. Isto é, o personagem não é imediatamente o universal; concreto, como queria a estética clássica (o herói grego, o santo medieval, a encarnação da virtude, etc.). Enquanto concretude, o particular brechtiano é apenas particular, mas indica um universal que o torna inteligível. O modelo é habitado por essa separação entre o particular e o universal, e é precisamente essa separação que relativiza a ação dramática.

1.2 A parábola é outro recurso que se presta muito bem a uma dramaturgia aberta. É o caso de *A alma boa de Setsuan* e *O círculo de giz caucasiano*. São peças que contam parábolas, isto é, apresentam uma imagem, um símile — toda a peça é um símile, que estabelece uma anologia entre dois termos, o comparante e o comparado: o que se ouve na parábola é comparado a uma situação real. Na medida em que se estabelece um símile, ele se refere àquilo que dá origem a este símile, e por aí a ação permanece relativa a essa origem. Desse modo, a parábola perde em valor próprio, mas impõe-se na medida em que se refere a outro que não ela e que está fora dela.

1.3 Um novo recurso está na duplicidade da fonte da ação. O melhor exemplo desse procedimento encontra-se em *Mãe Coragem e seus filhos*. Há aqui um horizonte, digamos, estreito, que coincide com o ambiente em que vive a personagem principal, e que se contrapõe a um horizonte mais amplo; este apresenta um painel da totalidade da guerra, ou melhor, fala sobre esse painel, através de comentários, de projeções ou de cartazes. Assim, o espectador vê diante de si o horizonte menor, o da personagem Coragem e daquilo que lhe acontece, suas venturas e infortúnios, e ao mesmo tempo é remetido ao horizonte maior, que é dito ao espectador, e de tal maneira que o horizonte maior relativiza a ação do horizonte menor. Por esse expediente, o espectador vê a peça com aguda consciência sócio-histórica — "a pedra começa a falar", diz o texto —, da qual Mãe Coragem está destituída, e a forçosa comparação relativiza o seu agir. É essa duplicidade que colabora para relativizar a ação.

1.4 Um quarto recurso foge do âmbito da literatura dramática propriamente dita, mas que, na intenção de Brecht, não deixa de ser constitutiva de sua dramaturgia: é o recurso ao público. A relativização da ação se faz de tal maneira que o público é convidado a participar de sua instauração. Ou melhor: a consciência crítica do espectador rompe a suficiência da dramaturgia fechada, já que a sua consciência passa a perceber — e na medida em que percebe — a existência de dois horizontes; tal duplicidade dá início à cultura da consciência crítica, e é justamente essa dimensão crítica do espectador que relativiza a ação.

Tais são os recursos básicos de que lança mão Brecht no processo de relativização da ação. O procedimento pode conduzir o próprio dramaturgo a apresentar uma solução ao espectador, como acontece em *O senhor Puntila e seu criado Matti* e *O círculo de giz caucasiano*; mas pode também deixar a solução em aberto, como tarefa a ser assumida pelo espectador, como se vê em *Mãe Coragem e seus filhos* e em *A alma boa de Setsuan*.

2. *A ruptura da ação*. Também aqui são diversos os modos de conseguimento da ruptura.

2.1. Hinck fala em "corpos estranhos" (a expressão é de Brecht) e refere-se às canções (ou *songs*, como prefere Brecht). Mas neste item poder-se-iam incluir também os comentários que, do ponto de vista formal, recebem o mesmo tratamento das canções. A canção funciona como um corpo estranho porque não se insere na continuidade da própria ação cênica, não brota de dentro de uma situação como que para coroá-la, à maneira do cinema musical americano. A canção brechtiana deve de certo modo perturbar a continuidade da ação. Tal perturbação acontece em diversos níveis (tomo aqui a liberdade de "completar" a exposição de Hinck): pelo próprio texto da canção, que usualmente apresenta o caráter de comentário; pela música, que normalmente deve evitar a melodiosidade "psicológica", e pela presença dos músicos em cena, o suficiente para que possam ser vistos pelo público. Todo esse complexo leva, com facilidade, a provocar a ruptura almejada.

2.2 Um segundo expediente está no modo de apresentar as canções por parte dos atores. Modifica-se a "personalidade estética" dos atores, precisamente porque eles substituem a função de ator pela de cantor. De certa maneira, o cantor continua ligado à ação cênica, já que tudo o que ele relata ao cantar refere-se ao que os seus companheiros de palco estão fazendo e dizendo; mas, ao mesmo tempo, o cantor deve dirigir-se abertamente, diretamente ao público. Sua função se torna, pois, ambígua, intercalada entre o espetáculo e a platéia. Nesse sentido, o cantor impede o simples fluir da ação cênica — ele a interrompe. E essa ambigüidade vai além disso, porque define a própria "natureza" da canção: ela apresenta caráter de exemplaridade. Mas observe-se que esse caráter exemplar nada apresenta de comum com os recursos que tanto se vê na dramaturgia burguesa: presentificação do universal concreto, idealização, generalização e assemelhados. A exemplaridade quer dizer apenas que ela indica outros casos semelhantes, e, por outro lado, e em decorrência, a canção só pode ser dirigida ao público, pois não faria nenhum sentido pretender integrá-la ao fluir do espetáculo ou pretender que ela possa ser o início de um diálogo com outro ator. O modo de cantar a canção, em conseqüência, acentua o processo de ruptura.

2.3 A canção problematiza. Ela faz um comentário sobre o que está acontecendo em cena, mas isso não significa assentimento, como também não indica prolongamentos generalizados ou a confirmação de algum universal concreto. Ao contrário disso, a "doutrina" da canção chega a ser até mesmo altamente suspeita, como é o caso das canções de Mãe Coragem; ela pode transmitir uma pseudodoutrina, em que o equívoco é logo percebido (o elogio da guerra), ou então denunciar certas contradições; e por aí tudo se torna problemático: não tem sentido tomar o que canta Mãe Coragem ao pé da letra: para o espectador, o que ela faz é abrir as portas para que se pense um problema, que, no entanto, não é colocado necessariamente como problema pelo texto.

2.4 A ação é rompida pelo espectador. Sublinhe-se aqui, mais uma vez, a participação do público. É justamente aquela ambigüidade das canções que estabelece no espectador uma postura de investigação; e o cantor como que convida para o cultivo de tal comportamento crítico, ele é levado a perguntar pelas condições das coisas que vê acontecer; assim, o destino ou a ação do personagem repousam simplesmente em si mesmos, no sentido de que a ação é constantemente rompida pelo espectador, fazendo com que ela perca em conseqüência a sua unidade. Há quem diga que Brecht é demasiado otimista em relação ao público; e, realmente, ele despreza talvez demais a parcela preguiçosa da platéia, ou aqueles espectadores já definitivamente instalados em questões de ordem social. Convenhamos, entretanto, que é muito difícil para um espectador não perceber a contradição crucial em que se debate Mãe Coragem. Em princípio, Brecht conta sempre com a participação crítica do público. E não se esqueça de que se trata de um complexo conjunto de recursos.

3. *O distanciamento da ação.* O distanciamento é realizado por meio de dois aspectos.

3.1. O primeiro refere-se às questões do espaço e do tempo: não há unidade de espaço e de tempo. a) O lugar ideal para os cantores situa-se na linha que separa o palco dos espectadores — o proscênio; já por aí, o espaço propriamente cênico, onde acontece a ação, é distanciado. É como se o espectador já não visse diretamente a ação cênica e sua imediatez terminasse prejudicada pela interposição dos cantores. A ação passa a ser vista através de um filtro distanciador. O expediente aplica-se não só às canções, mas também aos comentários, a começar com o prólogo e o epílogo (quando existem). Evidentemente, tal distanciamento do espaço tem de ser pensado através de todos os recursos apropriados de que se utiliza Brecht para concretizar o distanciamento (já analisados antes). E o texto, por sua estrutura, vem dar sua colaboração nesse mesmo sentido. b) O cantor sobrepõe-se à ação dramática, já que a comenta, e com isso rompe-se a unidade de tempo. Em *O círculo de giz caucasiano*, por exemplo, o cantor refere-se a situações já passadas, mas o faz de tal maneira que as cenas comentadas no canto poderiam acontecer agora, ou repetir-se. Ou seja: as cenas, por princípio, podem mudar a sua posição no contexto da peça. E essa liberdade instaura a ruptura do tempo, que pode ou não conjugar-se com a ruptura do espaço. Basicamente, há um tempo propriamente dramático e há um tempo do comentário ou da canção. E o resultado é que o tempo dramático se deixa distanciar, já não se dá ao espectador de modo imediato, ou a dimensão de imediatez é constantemente rompida pelo canto ou pelo comentário. c) Segue-se dessa duplicidade de espaço e tempo que o palco tende a abrigar cenas simultâneas. Já não se pode falar em ação cênica em toda a sua pureza, posto que ela chega a desdobrar-se em duas ações, em ações simultâneas. Há um claro exemplo disso em *A alma boa de Setsuan*, quando a mãe do aviador se dirige ao público e anuncia que quer relatar-lhe como transformaram seu filho num honesto trabalhador. E segue-se uma pequena cena, um pouco mais à frente do espaço usual da ação, e nela se mostra a transformação do aviador; terminada a cena, tudo volta ao nível anterior. O distanciamento da ação como que convida à realização de tais pequenas peças dentro da peça. Portanto, espaço e tempo tornam-se relativos, compara-se a concomitância de mais de um plano espácio-temporal; e acontece em conseqüência que a ação dramática torna-se distanciada, já não é mais vista de modo imediato e direto, e sim de modo mediato, indireto.

3.2. Um segundo ponto prende-se à realidade estética da dramaturgia. Evidentemente, seria uma falta de coerência pretender que nesse particular houvesse uma determinação unitária do drama — e do drama enquanto espetáculo. Busca-se, ao contrário, distinguir duas esferas estéticas, relativamente autônomas e relativamente independentes uma da outra. Em *Mãe Coragem*, por exemplo, uma coisa é ver a personagem principal comerciando com os soldados, ocupada com isto e aquilo, preocupada com a sorte dos fihos; e outra coisa são os efeitos que distanciam toda essa atividade, justamente em seus momentos mais acentuados, mas também em seus detalhes e suas nuanças. A esfera propriamente dramática caracteriza-se por certa riqueza de realidade, ainda que relativizada; ela mostra um mundo dramaticamente cheio, que satisfaz as exigências sensitivo-visuais do espectador; a esfera dramática é dominada pelo princípio da percepção, e é passageira assim como a percepção é passageira. Já a esfera épica mostra-se relativamente muito mais pobre de realidade, não ostenta o mesmo colorido. Ao espectador oferece-se agora, precipuamente, o real através da palavra; não se persegue mais a percepção visual, e sim a representação intelectual. Portanto, a esfera dramática é o que é posto em cena, e a esfera épica é o que é participado ao público a partir da cena; a primeira mostra a ação, a outra a indica. Segue-se daí que a realidade estética debate-se entre a rivalidade do dramático e do épico, ou, para usar a terminologia de Käte Hamburger, entre o "modo da percepção" e o "modo da representação".[8] E acentue-se que se trata realmente de uma rivalidade, na qual o pólo épico tende a tornar-se determinante do dramático, no sentido de que a esfera do dramático é roubada em seu caráter de realidade presente. Aliás, o tempo da ação dramática é o presente, o do épico, o passado. Por aí, o épico dispõe da força de esfriar ou distanciar a ação dramática. E através desse distanciamento passa a ocorrer uma confrontação entre o público e o palco, que são levados a defrontar-se como forças iguais.

Cabe fazer ainda uma observação sobre o monólogo. Sabe-se que já faz parte de uma boa tradição considerar o monólogo como uma intromissão suspeita, porquanto tende a quebrar a ação cênica, a funcionar como um corpo estranho, na medida exata em que consegue como que paralisar a ação. Compreende-se, por isso, que o teatro tradicional, todo ele calcado na idéia de linearidade da ação, incriminasse o monólogo, o que torna gradativamente mais escassos, na medida em que nos aproximamos do naturalismo e mesmo do teatro dito psicológico. Brecht recusa a "precariedade" do monólogo tradicional, mas resolve aquela ambigüidade à sua maneira, dentro da ambigüidade de sua própria dramaturgia, ou seja, lança o monólogo para o lado do épico, ele passa a ser utilizado dentro das técnicas do épico: canções e comentários são quase monólogos. E desse modo o monólogo serve para distanciar a ação. Talvez caiba dizer que o que cai por terra não é propriamente o monólogo tradicional, e sim a quarta parede, o palco já não se fecha mais contra o público.

4. *A ação instiga a tomada de decisões.* Neste tópico sublinha-se melhor o que já se apontou acima: a participação do público. A relativização, a ruptura e o distanciamento da ação têm por

finalidade fazer com que o público tome decisões. E é precisamente a dimensão épica, o representar dirigido para o público, que propicia a tomada de decisões. Nesse sentido, o espetáculo propõe uma espécie de solicitação ao público, para que ele se decida, o que deve acontecer invariavelmente dentro de um contexto ético-social. A ação instiga a tomar decisões de diversas maneiras, em diversos planos.

Assim, a solicitação para que o espectador tome decisões pode ser conseguida já simplesmente pelo ator preso à ação dramática, quando o ator está ligado ao que está acontecendo em cena. Evidentemente, entenda-se aqui a atuação no sentido brechtiano: ele não se identifica ao personagem, mantém uma certa separação em relação a ele. Brecht sintetiza esse procedimento dizendo que aquele que mostra também deve ser mostrado. Compete, pois, ao ator mostrar o personagem, e mostrar-se a si próprio mostrando o personagem: "Mostrar é mais do que ser" (VII, 299). Não há aqui propriamente um comentário, mas algo como um comentário embutido na interpretação. Desse modo, em função do cultivo dessa distância, o ator já está se dirigindo ao público, ainda que integrado na ação cênica. Digamos que é a própria ação que se comenta a si mesma, e nesse comentar-se dirige-se ao público. Uma segunda possibilidade verifica-se quando o ator faz um comentário preso à ação e ao mesmo tempo separado dela; ele mostra diretamente ao público o que está acontecendo sobre o palco. E há uma terceira possibilidade: o ator desprende-se da ação dramática, dirige-se ao público e comenta a situação do próprio público, a situação social em que vivemos.

Em todas essas possibilidades propicia-se a tomada de decisões pelo público, que deve permanecer ativo, disponível à ação de julgar. Aliás, precisamente porque Brecht solicita essa participação do público, compreende-se a sua preferência por cenas de julgamento: por definição, o julgamento apresenta um caráter aberto, e presta-se como uma luva a uma dramaturgia aberta. Em cenas de julgamento, dentro ou fora do teatro, todos são compelidos a julgar, a situação exige uma participação máxima no que está acontecendo. E é justamente este o desiderato de Brecht — que todo espectador seja um juiz. Para alcançar tal resultado, Brecht recorre também à ironia, a efeitos cômicos — a uma comicidade que sabe ser mordaz e cruel, orientada sempre para o fundamento do problema, a fim de fazer ver a base mesma da situação. De resto, observe-se que Brecht encontra na comédia um poderoso aliado, já que o riso é quase por definição essencialmente distanciador.

Portanto, Brecht propõe que em seu teatro o público tome decisões. A ação dramática nunca vale por si mesma, não deve ostentar sinais de auto-suficiência: ela deve ser transcendida e apontar para a realidade social.

5. *A continuação da ação.* O cuidado aqui está em fazer com que o espectador não se possa fixar na linearidade compreendida como um todo acabado da ação, justamente um dos pontos de honra da dramaturgia aristotélica. Como entender a continuação e como torná-la efetiva? A resposta se dá de diversas maneiras.

5.1 Brecht constrói as suas peças segundo o princípio — já largamente utilizado, por exemplo, no teatro medieval — do *eins nach dem anderen*, um após o outro. Trata-se de fazer aqui com que cada cena valha por si mesma, ou seja, os textos de Brecht se apresentam como um conjunto de cenas mais ou menos soltas, mais ou menos independentes. Claro que a soltura total nem é almejável, já que tudo gira em torno de um mesmo "assunto", mas cada cena é tratada como se constituísse um todo mais ou menos livre, como se buscasse colecionar uma seqüência de pequenas peças. Mas a independência de cada cena deve ser interpretada como se ela se desdobrasse dentro da coerência aristotélica: para cada uma devem funcionar os princípios do teatro épico. As únicas exceções desse tipo de construção na obra brechtiana são os cinco atos de *Os tambores na noite* e o ato único de *Os fuzis da Sra. Carrar*. Nas demais peças, a divisão em atos é completamente suspensa e a ação dramática se compõe desdobrada numa seqüência de quadros, quadros estes que são simplesmente numerados, ou então apenas apresentam uma descrição ou indicação do lugar em que se passa a ação. Assim, por exemplo, *Mãe Coragem e seus filhos* tem doze quadros, sendo que o terceiro contém três cenas temporalmente separadas; *A alma boa de Setsuan* oferece dez quadros, um prólogo e sete entrecenas; *O círculo de giz caucasiano* divide-se em cinco partes, mas oferece vinte lugares diferentes de ação cênica, e assim faz-se difícil por vezes dizer de quantos lugares se trata realmente, já que há cenas de lugar móvel, como, por exemplo, a peregrinação de Groucha nas "montanhas do norte", que é toda uma viagem. A intenção de Brecht com tais procedimentos torna-se logo visível: o seu significado está em não permitir que se verifique uma continuidade — nem mesmo imperceptível — da ação cênica; a ação deve ser interrompida, de tal maneira que o espectador possa nela intrometer o seu juízo crítico. Ou com as palavras do próprio Brecht no *Pequeno organon*: "As partes da fácula devem ser cuidadosamente contrapostas umas às outras, dando-se a cada uma a sua própria estrutura, para que cada uma seja uma pequena peça dentro da peça" (VII, 50). Desse modo, a continuação da ação quase coincide com a sua descontinuidade. Ou melhor: a continuação é uma descontinuidade contínua. O exemplo mais perfeito desse drama aberto, em que não há conclusão ("onde está a solução?", pergunta-se no epílogo) e em que permanecem "abertas todas as questões" é, sem dúvida, *A alma boa de Setsuan*.

5.2. Há continuação da ação também no sentido de que não se oferece mais uma solução final; já não se observa aquilo que é de regra no teatro tradicional, não há um crescendo do movimento cênico que culminaria com a queda final e impusesse como necessária uma determinada solução. Isto é, não se segue mais a norma aristotélica de princípio, meio e fim. O fim da ação, o fim de uma cena, ou o fim da peça não coincide necessariamente com uma solução que é oferecida ao público, não é o ponto final para um acontecimento ou a solução para um problema. O movimento cênico conduz à possibilidade ou mesmo à necessidade de uma continuação na linha da ação dramática. Entenda-se: a ação é descontínua no sentido da estrutura interna da peça; mas há uma continuação da ação no sentido de que ela continua além da peça. *Mãe Coragem e seus filhos*, por exemplo, é uma peça que a rigor não começa nem termina, não tem princípio nem fim: do ponto de vista aristotélico, ela só tem meio, é um puro *continuum*. A continuação, ou o que vem depois da ação, como que integra a própria peça.

5.3. A continuação tropeça em um artifício, espécie de *deus exmachina* negativo: a ação é interrompida bruscamente e deixa a conclusão em suspenso; no caso de oferecer uma conclusão, ela funciona como que desde fora. *O senhor Puntila e seu criado Matti* serve aqui de exemplo: a peça explora em doze cenas a relação mestre e escravo; quando chega o 11º quadro, a situação continua mais ou menos a mesma, ou seja, não se constata evolução do problema. E no 12º quadro, o último, "resolve-se" a situação com a partida do servo. Evidentemente, esse tipo de ruptura entre o mestre e o escravo nem sequer poderia pretender impor-se como uma solução, mesmo porque, no decorrer da ação cênica, nada há que pudesse autorizar essa partida. Nesse sentido, não há continuação, porque o 12º quadro funciona de modo puramente exterior. A continuação é como que escondida, fica em suspenso.

5.4. Finalmente, há uma quarta possibilidade, que aparece em *O círculo de giz caucasiano*. Como sempre, a estrutura interna da peça põe de manifesto a descontinuidade da ação. Mas, neste caso, a descontinuidade não é conduzida para a continuação, e sim, e surpreendentemente, para uma solução: a palavra do juiz é inquestionável e o epílogo do cantor dá a peça por concluída. Nesse texto, a própria ação dramática exige uma solução, o que impede a possibilidade de prosseguimento da ação. Mas o tema não deixa de oferecer certa ambigüidade, porque, se a questão da maternidade encontra uma solução definitiva, a questão da terra permanece em aberto.

Resumindo: há diversas possibilidades de verificar-se, ou não, a continuação, e o tema pode ser sintetizado nos seguintes termos: em (a) a continuação se concentra dentro da estrutura interna da peça; por serem as cenas independentes, elas trazem implícitas em si o princípio da continuação: o que chamei de descontinuidade contínua exige a continuação. Em (b) a continuação da ação decorre da ausência de solução final, ou seja, a ação se prolonga depois de concluída a peça: não há conclusão. Em (c) não há propriamente solução: a solução oferecida é puramente exterior às exigências da ação dramática; essa exterioridade deixa aberto o problema da continuação, mas ao mesmo tempo o esconde. Em (d) há solução final que decorre de dentro da ação dramática; desse modo, a continuação da ação é suspensa.

Essa é a contribuição de Hinck para o estudo da estrutura da dramaturgia brechtiana. Tomei a liberdade de introduzir na análise algumas pequenas modificações, e nem sempre obedeci com fidelidade os esquemas propostos. Mas parece-me que as idéias expostas correspondem essencialmente ao trabalho desenvolvido por Hinck.

Relativização, ruptura, distanciação, decisões e continuação — tais são os recursos que Brecht emprega para conseguir realizar o efeito do distanciamento em sua dramaturgia. Evidentemente, esses instrumentos não devem ser entendidos cada um por si mesmo; cada um, tomado em si mesmo, é incompleto, e os tópicos analisados forçam um tanto as composições brechtianas. São instrumentos que se condicionam uns aos outros, entrecruzam-se, correspondem-se em grau maior ou menor. São expedientes que buscam concretizar as intenções últimas da obra de Brecht: fundamentalmente, persegue-se sempre a formação da existência humana, na medida em que esse formar endereça-se para a modificação da sociedade. Entende-se, por essa razão, que suas peças não se apresentem como organismos dotados de vida própria e autônoma; aproximam-se muito mais do conceito de esquema, e um esquema que aponta ao real; e a solução deve ser buscada por todos em sua própria atividade social. Caberia até dizer que o drama, enquanto realidade estético-artística, chega ao seu fim, ele é dissolvido; já não se basta, desvia-se para fora de si, ou melhor, indica o futuro. A dimensão fundamental do tempo não é mais a de um presente que se completa a partir do passado, mas de um presente-passado que se abre para o futuro: a dimensão principal do tempo é o futuro. O proposto deve ser realizado e, por isto mesmo, nem seria coerente imaginar que a solução possa estar no teatro; se não há solução, é porque ela deve ser buscada na própria vida social.

NOTAS

1. Hinck, Werner, *Die Dramaturgie des späten Brecht.*
2. Hinck, Werner, *op. cit.* pp. 24 e segs.
3. Kersting, Marianne, *Das epische Theater*, pp. 9 e segs.
4. Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas.*
5. Hegel, G. W. F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, p. 266, vol. I.
6. Hegel, G. W. F., *Berliner Schriften 1818-1931*, p. 357.
7. Hinck, Walter, *op. cit.*, p. 34.
8. Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957, p. 119 (cit. por Hinck, Walter, *op. cit.*, p. 53).

10

MAIS ALGUNS TEXTOS DRAMÁTICOS

A ADAPTAÇÃO DE TEXTOS

Arrolo brevemente mais algumas peças de Brecht. *O senhor Puntila e seu criado Matti* escrita em 1940-41, estreou em Zurique, com música de Paul Dessau, em 1948. Escrito na Finlândia, o texto inspira-se em lendas populares daquele país.

Puntila é um rico proprietário que tem duas paixões: sua filha e a bebida. Preocupa-se em casar a filha com um membro do corpo diplomático, mas ela só tem olhos para o chofer Matti. E disso decorrem as peripécias da peça. Puntila, um personagem em nada simples, muito bem composto, inspira-se no milionário de *Luzes da cidade*, de Chaplin; quando sóbrio, mostra-se duro e impiedoso, e trata Matti simplesmente como chofer, mas quando ébrio, transforma-se no melhor dos homens possível e até amigo de seu chofer. A peça tem início com uma cena de embriaguez e termina com outra — a embriaguez, de resto, dá o tom a nove décimos da peça. Brecht insiste para que Puntila seja mostrado de modo a nunca ficar despido de "seu charme natural"; as cenas de embriaguez devem ser apresentadas em tom poético e com ternura, e as sobriedades nunca devem cair no grotesco e no brutal. *Puntila* deve ser montado num estilo que alterna as técnicas da *comedia dell'arte* com o realismo das peças de costumes (IV, 148). Embora o texto não se vincule ao partidarismo imediato (*Tendenzstück*), desenvolve um tema político central do marxismo, o das relações entre mestre e escravo, segundo a bem conhecida análise de Hegel, apesar do fato de o elemento cômico terminar levando a melhor.

Na estrutura formal, o texto chega a lembrar o *Baal*: cenas soltas, um tom de balada (há a famosa canção de Puntila), e a única forma de unidade do texto escora-se na presença do personagem principal. Num comentário à peça, o próprio Brecht chegou a antecipar a crítica: num tempo em que tudo se deixa pressionar pela urgência do imediato, por que preocupar-se com um personagem como Puntila, um proprietário acostumado a coisas e homens um tanto à moda antiga? E por que Matti, que alia uma certa "superioridade espiritual" à passividade de sua consciência social, quando hoje já existe a figura do trabalhador politicamente empenhado? Pode-se considerar esses dois personagens atuais? Resposta de Brecht: "Não se aprende somente da luta, mas também da história das lutas" (VI, 242), ou seja: me deixem em paz.

A peça oferece ainda um outro problema interessante: o do relacionamento de Brecht com o teatro popular. O que pensar dessa forma de teatro que é "bastante internacional e quase nunca se modifica" (IV, 140)? Com toda evidência, o teatro popular não pertence às preferências brechtianas, nem faria sentido pretender que sua dramaturgia possa classificar-se sob o epíteto de popular. Brecht raras vezes recorre a situações populares ou folclóricas, e seria duvidoso avançar que o resultado de tais concessões, justamente o caso de *Puntila*, possa ser rotulado de teatro popular, ao menos no que concerne à tradição tipicamente alemã.

Mas, o próprio Brecht, a propósito de *Puntila*, ocupa-se do tema em dois breves ensaios. Primeiro, para manifestar certa simpatia pelo gênero, sem dúvida um "teatro cru e despretensioso", "ignorado à morte pela estética erudita", e que, para ser apresentado, satisfaz-se com um tom de falar inatural e com a "rotina do diletantismo" (IV, 140). Entende-se que nunca tenha merecido a consideração que reconhece (desde Herder e Goethe) "a nobreza" da balada popular. E em segundo lugar, Brecht constata que esse panorama todo está se modificando. O teatro popular ostenta um trunfo decisivo: o próprio conceito de povo. Escreve ele: "Contra a crescente barbárie só há uma associação possível: a do povo, que com ela tanto sofre. Só dele se pode esperar alguma coisa. Portanto, convém voltar-se para o povo e, mais do que nunca, falar a sua língua" (IV, 151). Mas precisamente nesse ponto as coisas se complicam, visto que o povo vem atravessando uma transformação em tudo radical: de passivo e marginal ele passa à ação e transmuta-se em personagem histórico, e, em definitivo, o povo do antigo teatro popular, todo feito de ingenuidade e primitivismo, já não pode ser assimilado ao povo de hoje. De resto, o consumismo capitalista das grandes cidades encarregou-se de modificar os cenários, e o velho teatro popular cedeu o seu espaço para a moderna revista musical — gênero pelo qual Brecht sempre nutriu certa simpatia. E a revista, dividida em "números", apresenta-se de saída com um mérito: na linha "cabaretista" tem, na Alemanha, pretensões literárias, para não falar do que se vê em outros lugares, como, no domínio da língua inglesa, "a grande beleza poética" dos escritos por Auden e Isherwood (IV, 142).

Mas a questão toda está em saber se a revista musical consegue realmente ser popular, ou se alcança ocupar o lugar do ultrapassado teatro popular. É nesse ponto que surge a necessidade de introduzir algumas modificações. Pretender reavivar o antigo não leva a nada. Entretanto, do passado fica algo: o novo teatro popular "deve continuar aceitando a necessidade do elemento ingênuo, mas não primitivo; o poético, mas não o romântico; o próximo ao real, mas não o teatro comprometido com a política do dia" (IV, 141). E como deveria ser essa peça popular incipiente? A revista musical pode oferecer algumas indicações valiosas para um inexperiente teatro popular. Assim, o fato de que a fábula se resolve em números independentes só poderia ser do agrado da consciência épica de Brecht, mas o lado épico deveria ser mais acentuado, bem como o realismo; no plano poético também a revista fornece indicações, desde que o texto se concentre mais na objetividade, e coloque a tônica mais em situações do que na expressão de personagens. Tal realismo, porém, não significa concessões a uma certa vulgaridade e mesmo ao baixo nível: o realismo de forma alguma é incompatível com a beleza (palavra que começa a ser reabilitada na poética brechtiana) artística: "A realidade", admite Brecht, "pode ser feia, mas isso de modo algum autoriza que se a expulse de um palco de estilo". E ainda: "A arte consegue mostrar de modo belo a feiúra do feio, e de modo nobre o que é destituído de nobreza" (IV, 145). Em resumo, o teatro popular deveria associar o elemento popular e o realismo — palavras estas, aliás, que se pertencem até "de modo natural" (IV, 151).

Logo após o *Puntila*, ainda em 1941, surge um novo texto, *A resistível ascensão de Arturo Ui*. Com música de Hans-Dieter Hosalla, a estréia só ocorre em 1958, em Stuttgart. Brecht define o tema da peça com as seguintes palavras: "Os grandes criminosos políticos devem ser totalmente abandonados, e, de preferência, ao ridículo. Pois, antes de tudo, eles não são grandes criminosos políticos, e sim executores de grandes crimes políticos, o que é bem outra história" (IV, 163). Trata-se de uma parábola, "escrita com o objetivo de destruir o usual respeito cheio de medo que as pessoas sentem em face dos grandes assassinos" (IV, 166).

O objeto desse ridículo destruidor é a figura de Hitler, e Brecht retoma a crítica de *As cabeças redondas e as cabeças pontudas*, embora centralize agora o problema no gangsterismo que circunda o ditador, composto por pessoas que querem atingir o poder. Um texto, portanto, que faz a denúncia de crimes políticos. Os "heróis" são transportes para Chicago, capital do gangsterismo. E quem paga a guerra é o povo, que aparece no fim da peça personificado em uma mulher que, coberta de sangue, avança em direção ao público. Há uma pequena inovação na peça: ao invés de colocar os cartazes no início de cada quadro, Brecht os coloca no fim, destacando-os com a luz; o texto dos cartazes procura traduzir em termos políticos o que aconteceu na ação de cada cena. No mais, do ponto de vista formal, a composição baseia-se no teatro elisabetano; a linguagem, em verso amplo, assemelha-se à tradução de Shakespeare feita por Tieck-Schlegel, e Brecht pede que o texto seja representado em grande estilo, de modo nobre, à maneira do teatro elisabetano, imitando tanto quanto possível o gosto da antiga pintura de caráter histórico. Evidentemente, tanta nobreza, transposta para um ambiente de gangasterismo, termina funcionando como paródia, e é exatamente isso o que Brecht pretende.

As visões de Simone Machard foi escrita entre 1941 e 1943, mas também esse texto só estreou em 1957, em Frankfurt, depois da morte do poeta. Pela segunda vez aparece em Brecht a figura de Joana d'Arc, mas transladada desta feita para o interior francês durante a Segunda Guerra. Enquanto as tropas invadem a França, uma menina de onze anos, Simone, lê a história de Joana d'Arc, distraindo-se da função de empregada num pequeno hotel da vila de Saint Martin. E a partir desse fundo e da aproximação do inimigo, Simone tem uma série de visões, numa série de sonhos repete-se o destino da santa francesa, que passa a ser encarado agora por Simone. No primeiro sonho, Simone reconhece na lenda histórica as pessoas que a cercam no hotel e na vila, e, sem nenhuma ironia, aparece um anjo que lhe dá a missão de salvar o seu povo. Ela abriga refugiados e acaba pondo fogo num depósito de gasolina para que o combustível não caísse nas mãos do inimigo. Mas seu patrão, que colabora com os alemães, termina pondo tudo em ordem: ele diz que a menina é doente mental e a põe num asilo de freiras. No desenrolar da peça, a menina passa pelos estágios da própria Joana d'Arc: a visão, a guerra, a coroação, o julgamento e a condenação; o confronto se faz entre a inocência e a injustiça. Uma dimensão curiosa da peça está na mistura da ação política com os problemas interiores e particulares de Simone, o que raras vezes acontece em Brecht: ele cede aqui à vida interior e ao mundo dos sonhos. O espectador se defronta com um heroísmo puro, de criança, e Brecht pede que o papel seja interpretado por uma criança; Simone não se sabe heroína, e é necessário que o heroísmo seja heróico sem saber-se heróico. Daí o comentário de Sartre: "Brecht não põe heróis em cena, e quando ele o faz, usa uma criança: nós não temos a chance de nos identificarmos com ela; bem ao contrário, o heroísmo, preso na infância, nos aparece ainda mais inacessível".[1] Os cartazes indicam as etapas da difícil evolução de Simone: "O livro", "A bofetada", "O fogo", "O julgamento", etc. Mais tarde, Brecht diria desse texto: "Eu sou o último escritor católico".

Outro texto que também se ocupa da guerra é *Schweyk na Segunda Guerra Mundial*, escrita entre 1941 e 1944; a música foi composta por Eisler. A estréia ocorreu em Varsóvia, e o original alemão foi montado apenas em 1957. O personagem é tirado do romance homônimo de Jaroslav Hasek, texto este que já ocupara Brecht no tempo de sua colaboração com Piscator. A peça mostra um herói popular, que lembra as figuras ingênuas, campônias e um pouco idiotas, mas compensadas por uma boa dose de astúcia. Schweyk já conseguira sobreviver à Primeira Guerra Mundial, e agora enfrenta a tarefa muito mais árdua de atravessar a Segunda Guerra. Subjetivamente, recusa o nazismo, mas é levado a vestir o uniforme das tropas de Hitler, e, em conseqüência, objetivamente, ele aceita o nazismo. E no estofo dessa ambigüidade desenrolam-se as suas aventuras. Mas ele encarna a força eterna do povo, e por mais que se trame contra o povo, ele sempre terminará vitorioso, não pode ser morto. Schweyk impõe-se como a figura que simboliza o povo em sua oposição às classes dominadoras. E assim como o povo não termina, a peça também não oferece conclusão.

Um último texto político: *Os dias da Comuna*, escrito em 1948-49; estreou, com música de Eisler, em Chemnitz, em 1956, três meses após a morte do poeta. O texto discute o fracasso que foi a Comuna, na Paris de 1871, quando as forças populares foram derrotadas pela aliança entre a nobreza e a burguesia francesas com as forças de Bismarck. A peça de desdobra em dois planos: a alta esfera social que, ao menos em seus aspectos negativos, é muito bem apresentada por Brecht, e, de outro lado, a vida de uma família, e aqui Brecht não foi tão bem-sucedido. Alguém chegou a afirmar que a peça descreve o sonho de uma noite de verão da classe oprimida. Há um personagem que diz: "Esta noite, meus amigos, pela primeira vez em sua história, Paris ignorará o roubo, o assassinato, a violentação. Pela primeira vez, sua ruas estarão seguras e não será necessária a polícia. Porque os banqueiros, os industriais, os ministros, os curas emigraram para Versalhes". E na última cena, os que emigraram para Versalhes assistem, de longe, munidos de lunetas, a derrocada da Comuna.

Quando escreveu *Os dias da Comuna*, Brecht encontrava-se na Suíça, onde vasculhou arquivos de material informativo. Depois disso, passou os sete últimos anos de sua vida na Alemanha, e, de volta à pátria, organizou e dirigiu, em Berlim oriental, um dos eventos mais significativos da história do teatro contemporâneo: o Berliner Ensemble. Mas como dramaturgo, em todo esse período, Brecht nada produziu que possa ser considerado obra de realce maior — nada foi muito além do projeto. Entretanto, as peças arroladas em diversos capítulos deste ensaio estão bastante longe de esgotar as atividades dramatúrgicas de Brecht. Muita coisa permaneceu incompleta, ou apenas projetada, e isso desde o *Hannibal*, de 1922, com uma única cena publicada. Outros exemplos: duas cenas de *Fatzer 3*, de 1930; *Berliner Requiem*, oratório completo, com música de Kurt Weil; duas cenas publicadas de *A padaria*, de 1930; *Os sete pecados capitais dos pequeno-burgueses* (*Ana, Ana*), balé-cantata, escrita em 1933 e estreada no mesmo ano em Paris, com música de Kurt Weil; *A vida de Confúcio*, de 1944, com uma única cena publicada; a peça deveria ser representada por crianças; *Relatório de Hamburgo*, escrita e estreada em Berlim, em 1951, é um coro-cantata com música de Paul Dessau; *Turandot*, de 1955, incompleta; e há uma série de outros textos, a maioria dos quais até hoje não foi publicada.

Ressalte-se ainda o intenso trabalho de Brecht como adaptador de textos de outros autores. Além dos analisados anteriormente, dou mais alguns exemplos: já no início da carreira, surge *Gösta Berling*, um fragmento extraído do romance de Selma Lagerlöf; *Calcutá, 4 de maio*, escrito em 1925, reelabora um texto de Feuchtwanger; *A Antígona de Sófocles*, de 1948, trabalha livremente com a tradução de Hölderlin; *O preceptor*, de 1950, baseado na peça de Lenz; *O processo de Joana d'Arc em Rouen*, de 1952, retoma o texto de Ana Seghers; a versão brechtiana de *Don Juan*, de Molière, surge em 1952; o *Coriolano*, de Shakespeare, foi feito em 1953; *Tímbalos e trombetas*, de 1955, adapta o texto de Farquhars. E ainda outros, entre os quais *A dama das camélias*, de Dumas, *Hamlet*, de Shakespeare, *Todos sabem tudo*, de Ruth Berlau, *A Duquesa de Malfi*, de Webster, etc. E, nos últimos anos, havia esboços e projetos, entre os quais um *Einstein* (mas um amigo, Infeld, desaconselha o tema: "Einstein não é o tema para um drama, ele não tem parceiro, com quem você o fará falar?" [*AJ*, 603], e uma "resposta" a *Esperando Godot*, de Beckett (o abandono desse projeto é em tudo lastimável; ele poderia constituir, como disse alguém, o "diálogo do século"), que estreara em 1954, em Paris.

Eis um problema não negligenciável: chama a atenção o fato de Brecht se ter dedicado com tanta freqüência à readaptação de textos de outros autores. Lembro que o procedimento não representa, em si mesmo, uma novidade dentro da tradição do teatro burguês: há uma Ifigênia francesa e uma Ifigênia alemã. E nesse contexto, é em primeiro lugar pela quantidade que Brecht se torna um campeão. Mas há ainda outra dimensão do problema, que deve ser bem equacionada. Não penso tanto aqui no precioso trabalho de Hans Mayer, sobre Brecht e a tradição.[2] Porque a tradição a que se refere Mayer é simplesmente a alemã, ele quer saber precipuamente qual a relação dos clássicos alemães com o novo "clássico" Brecht, pensando continuidades e rupturas, ou, com as palavras do próprio Mayer: "Brecht se comporta em relação à tradição, a despeito de toda a dialética da assimilação, como alguém que tem a intenção de aprender por que se trata de fundar uma tradição. A relação de Brecht com a tradição se fez tanto como tradição a ser assimilada quanto como tradição a ser criada".[3] Acontece que palavras como assimilação e criação são um tanto amenas para bem caracterizar mesmo a menor radicalidade do Brecht da última fase em relação aos clássicos germânicos. Aliás, Mayer chega a aventar o problema: "Tem-se a impressão de que o dialético Brecht esforça-se, em suas adaptações de obras clássicas, em negligenciar o conteúdo real para 'liberar' um conteúdo virtual. Ter-se-ia de mostrar que, no fundo, ele utiliza essa nova concepção nacional e internacional das obras clássicas para um desvio da função dessas obras clássicas".[4] Mas Mayer não entra no tema — ele chega a dizer tão-somente que há aí uma "contradição". Por outro lado, o conceito de tradição a que Mayer se reporta, em que pese a sua relevância, já pelo simples fato de Brecht ter sido um dramaturgo alemão, termina revelando-se um pouco curto demais. Afinal, o diálogo de Brecht com o teatro elisabetano foi muito mais intenso e profícuo, durante toda a sua vida, do que com a dramaturgia de Goethe e Schiller.

O que tem de ser pensado está na distância que há entre o texto clássico e a sua montagem brechtiana, ou seja, até onde vai a adaptação do texto antigo à realidade de nossos dias. Essa adaptação é absolutamente necessária, e não apenas por uma razão negativa: a de fugir da "autenticidade" formalista do oco respeito às origens. Evidentemente, o processo de adaptação, em si mesmo, não oferece nenhuma novidade; ele sempre se fez imprescindível em função da própria vitalidade do teatro: aquele formalista não passa de um fenômeno típico do nosso século, em seus aspectos por assim dizer decadentes. A saudável e definitiva justificação dos empenhos de Racine e Goethe não reside tanto na ingênua vontade de fazer renascer o mundo grego clássico, porém, muito mais, em veicular, através sem dúvida da "bela forma" clássica, os valores da nova ética, seja ela jansenista ou kantiana — a Fedra era uma heroína que freqüentava os palácios parisienses. Os procedimentos de adaptação de um Racine e de um Goethe se verificavam em seu tempo de maneira quase que espontânea. Mesmo porque, simplesmente, nem havia escolha, ainda não existia essa consciência histórica que permite passear no espaço e no tempo e tudo transformar em arqueologia. E é precisamente da não-arqueologia formalista que partem os trabalhos brechtianos de adaptação; a base de tudo está na própria concepção do mundo, ou nas transformações pelas quais o mundo passa e que se devem fazer presentes em cena. E é a intensidade da consciência dessa transformação que dita o tom do discurso e norteia a medida dos deslocamentos necessários.[5] Estão na radicalidade das transformações sociais de nosso tempo os critérios da própria validade do teatro — uma radicalidade, mister é lembrá-lo, inconcebível no passado em sua feição radical. E Brecht, claro está, demonstra uma extrema lucidez nesse ponto: afinal, ele só fala disso. Mas convém citá-lo uma ou duas vezes: "O mundo de hoje só é descritível para o homem na medida em que for descrito como um mundo em mutação" (VII, 301). Mais esta citação complementar: "Quando a peste é considerada uma força natural, como no *Édipo* de Sófocles, ao ateniense só restava uma saída: constatar que o tirano Édipo é culpado pela peste, e expulsá-lo. Hoje somos mais exigentes com as instituições sanitárias" (VII, 298). A observação é perfeita — Édipo morreu, não passa de mera curiosidade histórica. A grande revolução que é o resultado definitivo da cultura burguesa faz-se acompanhar pela referida consciência histórica, que é profundamente desmitificadora, na acepção histórica da palavra.

É de dentro dessas coordenadas que se deve apreciar a reelaboração a que Brecht submete os textos, e é exatamente nesse percurso que se mede a originalidade brechtiana — tudo já bem distanciado dos empreendimentos similares do passado: a semelhança descamba para o lado das aparências. O companheiro preciso de Brecht nesse empenho de reescrita do passado é nada menos do que Picasso. Pois Picasso também reescrevia largos setores das artes plásticas ocidentais — e não somente das ocidentais —, a começar pelos gregos e por diversas formas de "primitivismo", transpondo tudo para a sua linguagem tão extraordinariamente inserida na atualidade. Tudo se passa então como se a consciência histórica prevalecesse a ponto de estabelecer a necessidade de um novo confronto: a arte teria de retomar e reinventar todo o passado. Tal seria a forma mais vertical de assimilação — e de superação. E não será isso o que fazem, no fundo, todas as abordagens históricas? A consciência histórica

não seria habitada pelo germe de destruição da própria história, fazendo o todo balançar numa antinomia insopitável? Portanto: tudo reescrever, mas nos padrões de uma linguagem que, se vem até mesmo das raízes do passado, termina inconfundivelmente contemporânea. É fundamentalmente nessa perspectiva que devem ser considerados os esforços brechtianos de adaptação de textos.[6] E dentro desse panorama, a posição de Shakespeare, brechtianamente considerada, merece um realce gratificantemente especial: é que o pai do teatro burguês, autêntica "raposa do teatro" na expressão de Wekwerth,[7] constitui-se em desafio como ninguém, precisamente porque a suas histórias nos são muito mais próximas do que as idealizações francesas e alemãs. Não que Shakespeare seja, sem mais, atual, porquanto, de fato, aquelas histórias complicam em muito os dados da situação, e deviam funcionar, para Brecht, de modo altamente sedutor. Veja-se o que ele escreve, por exemplo, justamente a propósito do seu trabalho com o *Coriolano*: "A tragédia do homem singular interessa-nos naturalmente muito menos do que a da coletividade, provocada pelo homem singular. Mas devemos ao mesmo tempo ficar próximos de Shakespeare, se não quisermos mobilizar todas as suas vantagens contra nós" (*AJ*, 573 - 20.5.51.).

Repito: o que importa, para compreender as adaptações feitas por Brecht de peças clássicas, está em pensar a distância contestável entre aqueles textos e o desenvolvimento histórico que nos afastou deles. Nesse sentido, o recurso ao referencial e sua atualidade explica muita coisa nos procedimentos de Brecht e também nos dos seus colegas do passado. Aquela distância, porém, conhece em Brecht uma fundamentação que já nada aparenta com o passado. E para melhor esclarecer os espaços percorridos, resta-nos examinar um derradeiro problema, que me parece estabelecer o embasamento do trabalho brechtiano de tradutor e adaptador, ou melhor, de recriador. Refiro-me ao tema do relacionamento entre imitação e cópia, que examino a seguir, no último capítulo deste ensaio. Em verdade, o delineamento de conceitos como imitação e cópia desliga-se já de um assunto particular — o da referida recriação —, e estende-se por todo o espaço que configura o próprio alicerce da obra de Brecht. Passo, pois, ao exame dos fundamentos últimos da estética brechtiana, e que justificam o seu discurso sobre o realismo social.

NOTAS

1. Sartre, Jean-Paul, *Brecht and the Classics*, p. 58.
2. Mayer, Hans, *Brecht et la tradition*.
3. *Op. cit.*, p. 17.
4. *Idem*, p. 22.
5. É especialmente interessante ler a descrição desse trabalho de deslocamento para a atualidade, descrito por Wekwerth, a propósito da montagem do *Coriolano*. Veja-se Wekwerth, Manfred, *Brecht? Berichte, Erfahrungen, Polemik*, pp. 90-9.
6. Na parte final do capítulo sobre o desempenho do diretor de cena tentei justificar esse trabalho de adaptação realizado por Brecht pelo recurso ao caráter referencial da palavra e de todos os elementos que compõem um espetáculo — referencial necessariamente histórico e carregado de atualidade.
7. Wekwerth, Manfred, *op. cit.*, p. 95.

11

IMITAÇÃO E CÓPIA

Tomo aqui as palavras imitação e cópia na acepção definida, em suas linhas gerais, pela estética clássica. O conceito de imitação recebeu a sua primeira discussão ampla nos diálogos platônicos, tornando-se desde aí o principal pilar em todo o desenvolvimento da estética do Ocidente. E já com Platão surge também a contraposição entre imitação e cópia, sendo esta última considerada desde aquela época de índole inferior (não tomo, portanto, o conceito de cópia na acepção restrita em que é utilizada por Brecht, como cópia de um "modelo", questão já discutida anteriormente). Com o advento da cultura burguesa, essa contraposição hierárquica começa a complicar-se, a ponto de fazer com que o platonismo perca qualquer significado não só no âmbito da estética, como também, e principalmente, no da arte. Evidentemente, a questão aqui não é precipuamente teórica, posto que o que está em causa nos estudos estéticos é o próprio evolver das artes. Entro na análise do tema na medida necessária para alcançar a elucidação de um dos principais pressupostos da estética brechtiana.

A palavra imitação parece conhecer o seu próprio destino. Imita-se o quê? — a realidade. Mas é então que os problemas começam. A arte não poderia imitar indiferentemente qualquer coisa, e a pergunta faz-se necessária: o que se entende por realidade? Platão dedicou-se exaustivamente à discussão do tema, desdobrando-o em níveis e nuanças os mais diversos. Já por essa razão, entende-se a grande quantidade de interpretações disponíveis. E, por isso, exclua-se o embaraço dos que preferem a anulação sem mais do tema, como, por exemplo, o simplismo retórico da interpretação de um Benedetto Croce: "Platão, autor da primeira e mesmo da única negação verdadeiramente grandiosa da arte".[1] E dentre tantos outros, prefiramos por ora o leitor mais "empírico" e atento aos textos platônicos que foi Lodge: amparo-me inicialmente em suas criteriosas distinções. Lodge[2] distingue, sempre de olho nos numerosos textos do filósofo grego, quatro níveis daquilo que o poeta ou qualquer outro artista pode copiar ou imitar ou representar — Platão usa sempre a mesma palavra: *mimesis*.

No nível mais baixo, topamos com a reprodução mais presa às "aparências superficiais"; busca-se aqui reproduzir a coisa tão-somente no modo como ela é vista, ou é ouvida, ou sentida, sem preocupação efetiva com aquilo que a coisa realmente é em si mesma. Essa superficialidade acontece, por exemplo, em certa música, e Platão opõe-se nesse ponto à chamada "música nova" da época que, em vez de expressar "uma única coisa", comprazia-se em "misturar em uma mesma obra gritos de animais, vozes humanas, ruídos de instrumentos e toda classe de sons confusos".[3] Nesse tipo de imitação não se consegue ir além de um mero jogo superficial entre imagens, um tanto infantil, e que nem pode ser chamado propriamente de arte.

Um passo mais e situamo-nos em um segundo nível: é quando o artista produz uma "réplica física de uma coisa física". O trabalho de imitação já está agora preocupado com aquilo que a coisa é em si mesma. O Estrangeiro, no *Sofista*, refere-se justamente a esse tipo de cópia: "Copia-se com um máximo de fidelidade quando, para realizar a imitação, o artista toma do mesmo modelo suas relações exatas de comprimento, largura e profundidade, revestindo além disso cada parte com as cores que lhe convém".[4] Tal cópia pode ser mais ou menos perfeita, e para aferi-lo basta compará-la com o original. É uma arte sem dúvida limitada, e se deve tomá-la por aquilo que ela é, desde que seja honesta e não vá além de sua própria proposta. São cópias que podem até ser úteis, e oferecem um certo valor; Platão chega mesmo a expressar simpatia por esse tipo de cópia.[5] Mas, em definitivo, vê-se aqui uma arte que está longe de ser satisfatória, demasiado adstrita que é à coisa sensível. O artista já dispõe de certos conhecimentos, embora tenda a desrespeitar os seus limites específicos.[6]

É em torno do último detalhe apontado que Platão concentra toda a sua irritação não tanto em relação à arte, mas principalmente em relação ao artista. De fato, o filósofo volta com certa freqüência à constatação de que poetas e artistas incidem com excessiva assiduidade no grave pecado da desmedida; artistas e mesmo artesãos tendem amiúde a generalizar indebitamente, a imaginar que sabem o que de fato não sabem, a substituir o conhecimento pela fantasia. A situação se adensa ao passarmos para um terceiro patamar. E o que embaraça as coisas é que o artista inclina-se a incidir em abusos precisamente quando a sua responsabilidade deveria ser maior. Sem dúvida, neste terceiro nível, o artista se mostra superior e mais pretensioso; em vez de reproduzir de modo simplesmente exterior, ainda que com muita técnica, a realidade, ele buscará a seguir penetrar em zonas mais profundas da realidade. Essa penetração se faz por quais caminhos? Ela vai até que ponto? Existem certas normas empíricas, acumuladas e depuradas com o tempo, resultado de toda uma experiência; mas há também uma outra possibilidade, introduzida pelos pitagóricos, que consiste na construção de proporções matemáticas. O fundamental está em que, por tais caminhos, o artista se desprende do plano da mera reprodução sensível, da cópia das coisas existentes. Ele se ergue a um novo tipo de exigência, que consiste em alcançar algo como a essência do real, aproximando-se até mesmo da manifestação do divino. Assim é que a escultura grega, representando os deuses, persegue uma certa idealização, aumentam-se as proporções do corpo humano, empresta-se-lhe com isso a idéia de dignidade, ou de poder, ou de excelência; o recurso ao mito vai além do simplesmente humano. Depara-se-nos aqui, pois, um tipo de imitação francamente superior, que transcende a mera cópia do sensível dado; o artista consegue aproximar-se do mundo das idéias. Mas até que ponto? A convicção de Platão é que os artistas ficam, por mais que avancem em direção ao ideal, como que emperrados a meio caminho, e a reserva que ele lhes faz reduz-se no fundo a uma só: é que o artista não é filósofo, e por esta razão o seu comércio com a verdade dificilmente alcança a transparência desejada — ou exigida — pela idéia. O artista consegue avançar até certo ponto baseado na inspiração — e sabe-se que Platão tem a inspiração em alta conta —, mas há aí uma franja de irracionalidade que o filósofo não assimila e que torna a arte suspeita.

A insatisfação platônica sobre os meios-caminhos a que fica entregue a arte sugere a existência de um quarto patamar. Esta é a tese defendida por Lodge: se supusermos que os escritos platônicos,

> (...) da *República* às *Leis*, representam uma tentativa deliberada de refazer as instituições humanas à luz da visão (...), neste caso, tanto os seus *Diálogos* como as consagradas canções, danças e marchas prescritas (ao menos em princípio) para a república ideal e a cidade modelo devem ser consideradas como pertencentes a um nível definitivamente superior ao que pode ser alcançado pelos que permanecem no terceiro nível.[7]

O que determinaria em definitivo o quarto nível seria a presença da realidade da própria idéia. Claro está que esse novo nível apresenta um pressuposto altamente enigmático, que é a viabilidade da visão da idéia. Contudo, todo o projeto da cidade modelo pressupõe o alcançamento da visão.

A política platônica nada tem a ver com as utopias que surgiram no Ocidente nos primórdios da cultura burguesa, postas amiúde ao lado da *República* platônica. Entretanto, não obstante a religiosidade dos utopistas burgueses, talvez se possa dizer que essas primeiras manifestações do projeto burguês, que são justamente as utopias, encontrem o seu fundamento numa certa forma de ateísmo, no sentido preciso de que elas visualizam um estado de felicidade geral já neste mundo. Platão, ao contrário, preconiza uma espécie de "conversão" da cidade das sombras à verdade absoluta, a cidade toda deveria repetir, tanto quanto possível, a dialética ascensional da alma filosófica em seu convívio com o mundo das idéias. E toda a questão está em saber como encaixar a arte em tal contexto — questão prática: trata-se de proposta para uma reforma política. Sabe-se do vigor e da constância com que Platão se dedica a privar a existência de uma justiça em si, de um bem em si, de uma beleza em si. Mas mesmo no caso de se admitir que o filósofo alcance situar-se em tais alturas, resta a espinhosa questão de saber como o artista conseguiria dar expressão à beleza absoluta. Talvez a beleza em si nem possa ser transmitida pela pedra, nem mesmo pela palavra. E se for, o ato criador exige uma complementação essencialíssima: que o artista adquira o estatuto do filósofo. Em princípio, por que não? Sócrates não deveria ter sido o rei-filósofo, conjugando a visão filosófica com a organização política da cidade?

Parece que nesse ponto Platão não consegue dar o passo decisivo, e abandona a sorte do artista a uma certa ambigüidade: ele não conseguiria ir além do terceiro patamar, e é isso o que mostra, segundo o filósofo, o melhor da tradição artística grega, dos trágicos aos escultores. Parece que o livro X da *República* deságua exatamente nessa ambigüidade.[8] Platão pergunta nesse texto o que se entende, em geral, por imitação. E toma como exemplo a imitação de uma cama. A questão é: como entender a multiplicidade de camas? Elas são obras de carpintaria; mas o carpinteiro deixa-se guiar por uma idéia de cama, que ele busca transformar em realidade sensível. Acontece que o carpinteiro não pode fabricar a idéia de cama. De onde vem essa idéia? E nesse esquema, onde entra o pintor que toma a cama por tema? Platão diz que são três as camas a que podemos referir-nos: a que existe na natureza, fabricada por Deus; outra coisa é a cama feita pelo carpinteiro e que se inspira na idéia divina de cama, em sua essência; ainda outra coisa é a cama reproduzida pelo pintor em sua tela. E o filósofo pergunta se, posto que o carpinteiro constrói camas, não caberia também dizer que o pintor trabalha e constrói camas. A resposta deve ser negativa: ele é apenas "imitador da obra daqueles artesãos", os carpinteiros. A pergunta se faz mais precisa: "Parece-te que trata de imitar as obras da natureza (a idéia) ou as obras dos artesãos?". E, mais uma vez, tudo se explica a partir do trabalho do artesão. Platão insiste: "O que pretende a pintura de cada objeto? Procura talvez imitar a realidade tal como é, ou apenas a aparência como tal aparência? É, portanto, imitação de algo aparente ou de algo verdadeiro?". E mais uma vez a resposta leva a tudo restringir ao mundo das aparências, e o mesmo se aplica "ao autor de tragédias, por tratar-se de um imitador". E a razão é sempre a mesma: "Se o bom poeta realizar com perfeição as suas composições, deverá fazê-las com pleno conhecimento, caso contrário não alcançará o fim proposto". Inútil insistir: "Não exijamos de Homero ou de qualquer outro dos poetas que nos dêem a razão de todas as coisas". A argumentação platônica cinge-se à constatação de um fato: os artistas não possuem os conhecimentos verdadeiramente essenciais. Entretanto, a argumentação deveria ir bem mais longe, e tentar aclarar por qual razão o artista não pode ter o referido conhecimento. Mas Platão, tanto quanto vejo, não entra no problema. E no entanto a razão dessa inferioridade da arte é óbvia, e será explorada por Hegel ao cabo de dois mil e quinhentos anos de metafísica: é que a arte permanece definitivamente ligada ao mundo sensível, e nada mais platônico do que a inferiorização do próprio sensível.

Observe-se porém que, nesse ponto, a posição de Hegel revela-se bem mais radical do que a platônica. Realmente, para o autor da *Fenomenologia do espírito*, se a arte desempenha um papel até mesmo necessário em determinado momento da evolução geral do espírito absoluto, o seu destino fatal vai estar em auto-superar-se, já que o seu futuro de opacidade deve converter-se à transparência do conceito absoluto. Tal idéia não poderia passar pela cabeça de Platão. Em verdade, o que está em causa no platonismo não é tanto a suposta inferioridade da arte, e sim a exigente defesa da natureza da filosofia; convém lembrar que a formação filosófica reclama um longo aprendizado, tornando, já por isso, a atividade filosófica o privilégio de um grupo extremamente restrito. E basta folhear os escritos políticos de Platão para perceber a enorme importância da arte dentro da cidade modelo, principalmente no que concerne à educação da juventude. Pense-se que, se a formação profissional do jovem era transmitida de pai a filho, toda voltada para a prática e alheia a qualquer empenho de instrução teórica — a cisão entre teoria e prática é aqui fundamental, e relega o artista ao nível do prático —, por outro lado, a educação geral do jovem fazia-se toda na base da arte: o canto, as artes plásticas, a dança, a poesia — através dos versos homéricos, cantados e dançados, o jovem era levado a formar-se em acordo com os valores tradicionais da cidade grega. A substituição que ocorrerá mais tarde no mundo ocidental das artes pelas ciências filosóficas na formação dos jovens nem poderia ser imaginada por Platão e pelos gregos.

Interessa salientar aqui que o platonismo terminou sendo decisivo para o entendimento da evolução das artes no Ocidente. Ou melhor: as artes passaram a desenvolver-se de tal maneira que autorizaram a ver no platonismo — mais do que no próprio Platão — a justificativa teórica das bases de toda a arte, e isso no ponto mais essencial de todos: a distinção entre imitação e cópia. O estabelecimento dessa distinção revela-se essencial aos nossos propósitos, mesmo porque a sua presença através da história da arte oferece não apenas a sua própria obviedade, mas acaba tendo uma importância da qual tudo depende. E, no entanto, não

são poucos os autores que pretendem que a própria distinção entre imitação e cópia é muito recente; a tese se confirmaria porque nada, na língua grega, corresponde à expressão "belas-artes". Assim é que Collingwood, por exemplo, assevera que as palavras

> (...) *ars* no latim antigo como *tecne* em grego (...) designam um artesanato ou forma de adestramento especializado, como a carpintaria, a ferraria ou a cirurgia. Os gregos e os romanos não tiveram uma concepção do que nós hoje chamamos de arte como algo diferente do artesanato; o que nós chamamos de arte, eles consideravam simplesmente como um grupo de atividades artesanais (...). Haveria, pois, um "artesanato da poesia".[9]

À primeira vista, nada de mais correto, mas a inferência vai longe demais; porque nesse amplo gênero que é o artesanato cabem sem dúvida muitas coisas, o que não deve levar a dizer que tudo o que resulta da *tecne* tenha o mesmo valor. Recorro mais uma vez a Lodge, que contesta Collingwood lembrando duas coisas. Em primeiro lugar, Lodge lembra o papel, já referido acima, das artes superiores na formação geral do cidadão grego: a poesia, as artes plásticas, a música e a dança destacam-se por seu valor pedagógico decisivo, e as formas inferiores de artesanato restringem-se apenas à formação particular, profissional, destinam-se ao jovem que quer ser carpinteiro e desse trabalho viver. Em segundo lugar, Lodge lembra o respeito com que Platão trata o tema da inspiração, privilégio não só dos artistas, mas também de Sócrates, e torna-se difícil aceitar que tal privilégio possa presidir também a atividade de um carpinteiro.[10]

Se a argumentação de Lodge se limitasse tão-somente a bem interpretar a situação interna da doutrina platônica, já seria um ponto ganho. Em verdade, porém, os dois aspectos destacados vão muito além de Platão, eles se referem à própria prática da cultura grega. Já sublinhei a importância da arte na educação grega, e nesse particular a "reforma do ensino" preconizada por Platão, sobretudo nas *Leis*, pouco oferece de revolucionário: ele respeita em sua base a tradição grega. E o elogio da inspiração também corresponde a uma experiência grega por assim dizer comum; os pré-socráticos, por exemplo, eram considerados normalmente como inspirados e até mesmo como apadrinhados por alguma deusa. A isso tudo poder-se-ia acrescentar mais um novo argumento, não mencionado por Lodge, e que é em verdade muito mais radical do que os outros dois por atingir a própria essência do platonismo, a coluna mestra de toda a doutrina. Penso aqui na distinção hierárquica dos mundos, o sensível e o das idéias. E se Platão se mostra excessivamente rigoroso ao estabelecer um divórcio entre o artista e a ciência, não faz sentido deixar de reconhecer que as chamadas belas-artes ocupam-se de temas superiores, que, afinal, as avizinha senão da visão da ciência ao menos de temas das ciências. O geometrismo da proporção arquitetônica não pode ser visto como um dado simplesmente sensível; a deusa Justiça costuma freqüentar os palcos; a estatuária grega especializa-se em idealizar a forma física dos deuses; e sabe-se até que o primeiro retrato grego que chegou até nós data do início da decadência e não pode ser considerado como a reprodução de um rosto modestamente mortal: é o retrato de Alexandre, o Grande, e Alexandre foi um imperador, ou seja, um universal concreto.

Essa última expressão — universal concreto — é chave para o nosso tema, é com ela que se pode bem estabelecer a distinção entre imitação e cópia. O platonismo acaba sendo o grande padrinho de toda estética de tipo metafísico calcada no conceito de imitação. E essa estética é platônica já em seu pressuposto de base: é que o mundo das sombras, considerado em si mesmo, não se mostra digno de ocupar a inteireza da esfera da arte. E, realmente, a imitação sobrepõe-se ao mundo da cópia; esta permanece atrelada à pobreza da horizontalidade, da relação entre os entes limitados ao plano sensível. Longe disso, a imitação se estabelece enquanto verticalidade, ou seja, o plano ôntico deixa-se esclarecer a partir da transcendência do ontológico, e o ontológico é povoado pelos universais concretos. Hegel tem razão: o objeto da arte é a idéia, o próprio absoluto. Mas Hegel foi o primeiro a deter-se no tema de que a idéia em si mesma não pode ser objeto imediato da obra de arte, pela simples razão de que a arte é necessariamente determinada. Digamos que Platão esquece, ou recusa, o problema das mediações, os muitos modos possíveis de expressar a idéia através da sombra das mediações. A crítica de Hegel ao platonismo é sem dúvida "hegeliana", isto é, exterior, mas ela é certeira. Hegel acusa o mundo platônico das idéias de ser abstrato, destituído de conteúdo,[11] e isso porque a idéia "permanece no simples em si",[12] não abandona a sua própria universalidade abstrata. Fundamental para Hegel é que a afirmação da idéia progrida em direção à sua realização, e a idéia só pode realizar-se, tornar-se concreta, por meio de sua determinação; é característico do idealismo hegeliano que "a *vida* só exista como *vivente singular*, que o *bem* só se realize pelo homem *singular*",[13] que a beleza só se torne concreta pela realização na obra de arte singular, determinada. O em-si deve tornar-se para-si, isto é, a universalidade abstrata precisa da singularidade concreta para realizar-se, o que abre as portas para os largos caminhos do reino das mediações, além de legitimar a imensa diversidade que constitui a história das artes. Evidentemente, a estética de Hegel permanece metafísica de ponta a ponta, porque se trata sempre de uma estética da idéia, e porque a obra de arte singular não passa de um meio para a expressão da idéia — a beleza é, como gostava de repetir a tradição, o esplendor da verdade, *splendor veritas*. Mas não deixa de ser curioso que apenas ao cabo da história da metafísica, na *Estética* hegeliana, se acentue o caráter de necessidade das mediações, e se processe, desse modo, a primeira — e última — justificação metafísica da arte. Baste aqui um par de citações: o conteúdo da idéia traz "em si mesmo o princípio e a medida da singularização e da determinação da aparência. A fantasia cristã, por exemplo, só poderá representar Deus através da expressão *espiritual* da figura humana, porque o próprio Deus aqui é perfeitamente sabido em si como *Espírito*. A determinação é ao mesmo tempo a ponte que leva à aparência".[14] A arte é apenas isto: ponte — mas ponte que canaliza a idéia, e a idéia é o princípio, a razão de ser da arte: "A idéia concreta traz em si mesma o princípio de seu modo de aparecer, e, por meio disso, configura livremente a forma".[15] Tal liberdade só pode ser compreendida em função da diversidade dos modos de configuração, já que tudo se faz determinado por aquele princípio.

O elemento concreto do universal concreto deriva dos modos como são produzidas as mediações mediadoras, e que constituem o lastro "fantasia" de cada cultura. São os deuses e as deusas, e os reis e heróis; e novamente reis e heróis, e o Cristo, a Virgem, os santos, as nações angélicas; e ainda o avesso negativo disso tudo, as entidades demoníacas. A presentificação pela arte dos universais faz com que, precisamente através dessas "pontes", se estabeleça a pedagogia da arte, inventando-se o comércio dos simples mortais com o mundo da idéia. A tragédia é presidida pela deusa Justiça e é fundamental que o herói seja rei; pela divindade e pela realeza das figuras os universais se fazem concretos, e como que situam o público dentro do universal pelo simples fato de um cristão medieval introduzir-se no recinto sagrado de uma catedral: ele como que se instala no fundamento, no ser que empresta um sentido à sua existência. A educação se faz essencialmente pelo aprendizado do universal, através da "fantasia" do monumento da catedral e, enquanto apresentou vigência o humanismo metafísico ocidental, o universal concreto sempre ligou-se à esfera do sagrado e seus acompanhamentos. E é dentro desse contexto que compete falar em imitação. Claro que não se pretende aqui reduzir a rica história da arte a uma mesmidade sem variantes; mas, no passado, essa arte toda girava em torno do conceito de imitação — e a imitação, necessariamente seletiva, é repetitiva em sua própria razão de ser. Do mesmo modo, não se quer aqui arrefecer as diversas conceituações de imitação fornecidas pela história da estética; mas trata-se sempre de interpretações da imitação. Assim, apenas a título de exemplo, sabe-se da oposição de Aristóteles à dialética platônica da essência e da aparência, chave de sua estética; e a posição aristotélica sobre a ação trágica aparece definida por Eudoro de Sousa da seguinte maneira:

> A ação que a tragédia imita, evidentemente que não é a fábula trágica, mas sim o mito tradicional. A fábula trágica — a tragédia, em suma — resulta da atividade poética exercida sobre o mito tradicional, *e é este resultado, verdadeiramente, a imitação*. Mas, imitação de quê? Agora podemos responder: da natureza: *Na poesia e através da poesia, a história imita a natureza.* De certo modo, a tragédia seria "história natural".[16]

Se se estabelecem distâncias entre os dois gregos, é claro também que permanece integralmente resguardada aquela verticalidade que institui o traço característico da imitação.

Para fundamentar de modo ainda mais sólido a tese que vem sendo exposta, cabe recorrer também a uma argumentação por assim dizer "exterior" ao contexto da arte. Digo aqui "exterior" apenas para escapar desse outro intrincado problema, que é o da relação entre arte e verdade. Mas pode-se — e deve-se — traçar um paralelo — limito-me aqui a chamar a atenção para o

tema — entre a imitação e a própria conceituação de verdade, que, como é sabido, passa a ser interpretada como *omoiosis*, como *adaequatico* (segundo a tradição latina), a partir de Platão e Aristóteles. Essa nova idéia de verdade faz com que ela repouse em três termos: o sujeito que conhece, o objeto conhecido, e o fundamento que torna esse tráfico possível — Deus. O conhecimento passa a ser interpretado como um processo pelo qual o sujeito, ao conhecer, vai ao "igual" (*ad-aequalitas*), perseguindo uma igualdade do igual que encontra o seu respaldo na conaturalidade verificável em tudo o que existe a partir da presença da própria divindade. O conhecimento passa a ser então, para usarmos a expressão de Santo Tomás, uma *"aequalitas diversorum"*, e dessa igualdade do diverso não se exclui Deus, *"Deo non excluditur"*;[17] Deus é o fundamento, ele é a própria verdade, o que possibilita, como foi lembrado acima, falar da beleza como "esplendor da verdade". A verdade entendida como adequação dominou a metafísica ocidental de modo incrivelmente dogmático, sem que se lhe fizesse o menor reparo — mesmo Kant aceita passivamente a adequação como um pressuposto que não é nem discutido. A distância entre sujeito e objeto tende mesmo a acentuar-se na medida em que a metafísica evolui; baste que se pense aqui no racionalismo francês do século XVII. E não é por acaso também que tão-somente com a crise da metafísica o conceito de adequação começa a ser examinado de modo crítico, desde as suas bases — aliás, a primeira dessas críticas já está presente na obra do último grande metafísico que foi Hegel. E é também no evolver da cultura burguesa, paralelamente, que entra em crise o conceito de imitação. Digamos, pois, que é a mesma estrutura triangular que preside o funcionamento da adequação e da imitação, e não deixa de ser um tema fascinante a "conaturalidade" existente entre esses dois termos.

Acabo de afirmar que o conceito de imitação entra em crise no decurso da cultura burguesa. O asserto nos leva a uma nova problemática, a da cópia. Talvez seja até lícito afirmar que o feito maior da arte e da estética burguesas reside num duplo processo, através do qual, de um lado, leva-se à crise o conceito de imitação, e, de outro, reabilita-se aos poucos o de cópia. E por cópia entende-se precisamente aquele plano da realidade que a definia segundo os padrões do platonismo, com a decisiva diferença de que ela perde a sua conotação pejorativa e passa a assumir o estatuto da realidade propriamente dita. Ter-se-ia de fazer a história pormenorizada desse itinerário de mão dupla, que arranca da Renascença e se estende até fins do século passado; os seus momentos conclusivos podem ser vistos no neoclassicismo no que respeita à vigência do conceito de imitação, e no naturalismo que se quer pura cópia. O nervo que permite acompanhar esse processo reside no universal concreto — em sua destituição ou, ao menos, em sua transformação. Detenho-me o justo necessário no tema, antes de voltar a Brecht.

Se nos ativermos àquela estrutura triangular que preside tanto o funcionamento da adequação quanto o da imitação, tudo se verifica no horizonte em que acontece a destituição do divino e das entidades que lhe são representativas: deuses, deusas, santos, heróis, reis e tudo o que lhes for assemelhado. Com isso, desfaz-se o caráter concreto dos universais, e observe-se que esse dessoramento das ultimidades do real atinge todos os setores: caem os reis e o que se desinveste é a própria idéia de realeza; o nominalismo ataca aos poucos a filosofia, e a física deixa paulatinamente de confundir a estrutura matemática dos enunciados científicos com a linguagem do próprio Deus presente na natureza; na pintura, o retrato dos universais concretos se deixa substituir pela biografia psicológica de figuras anônimas, os flamengos abandonam os palácios e introduzem nas telas a reprodução do interior das residências pequeno-burguesas, surgem a natureza-morta e a volúpia puramente natural da paisagem pintada em grandes proporções. Como pano de fundo filosófico adquire realce a filosofia de Kant, esse "destruidor de metafísicas"; assim é que, principalmente na ética, já nem se pode deixar de defender um radical formalismo, no qual as normas morais perdem qualquer apoio de conteúdo, elas se tornam "abstratas": colocar sobre o palco a figura da deusa grega da Justiça ou o Cristo do Juízo Final passam a constituir recursos que já não conseguem ir além do reino da ficção — em verdade, tais figuras simplesmente desaparecem. Evidentemente, a nova situação não poderia deixar de exercer um enorme impacto nas atividades do teatro. Schiller, por exemplo, discípulo de Kant, coloca a questão de modo frontal: como preservar as funções pedagógicas que sempre constituíram a dimensão essencial da arte, a sua própria razão de ser? Mais precisamente: como educar as concretas inquietações

de uma juventude entusiasmada pelos ideais transformadores por meio do pálido recurso a conceitos éticos, como os de justiça e liberdade, presos agora a uma configuração puramente formal? Como fazer com que o abstrato eduque o concreto? As "belas árias" do schilleriano Don Carlos, dirá o jovem Brecht, terminam incidindo num esteticismo que esconde a mais larvada alienação, além de desmedir a solução proposta por Schiller (I, 15-7).

A conseqüência desse esvaziamento dos céus repete-se na questão da verdade e da arte: desaparecida a segurança absoluta, a verdade e a arte ficam abandonadas ao que resta daquela estrutura triangular, ou seja, à dicotomia sujeito-objeto. E nas trilhas dessas duas entidades, o sujeito e o objeto, deverá embrenhar-se a nova arte, que quer ser tão-somente cópia. E é necessário que se entenda que essa concentração nesses dois pólos nada apresenta de aleatório, eles não são dois possíveis entre outros quaisquer, já nem se pode falar num terceiro termo alternativo. É que, agora, toda a realidade é apenas ou sujeito ou objeto, e isso por razões que derivam até mesmo com necessidade de dentro da evolução social. Realmente, sujeito e objeto não são dados absolutos, naturezas estáveis, coextensivos a uma estrutura supostamente eterna da realidade. Já sabemos hoje até mesmo com minúcias que há uma história da subjetividade, do indivíduo, em qualquer das dimensões que se o considere; assim como há também uma história do objeto: a imensa e misteriosa natureza do passado transmudou-se, no correr dos tempos modernos, e enfileirou-se em categorias que dimensionam a objetividade do objeto. E isso tudo termina configurando um dado que também é novo, reinventando-se o relacionamento entre sujeito e objeto; não se trata aqui, contudo, de uma alternativa, posto que nada transcende de fato a dicotomia sujeito-objeto. Digamos, entretanto, que há também uma história, que é até mesmo progressivamente mais densa, desse relacionamento, de significado muito importante para o entendimento do evolver das artes contemporâneas. De fato, a abordagem mais superficial que se possa fazer da relação sujeito-objeto é a simplesmente gnosiológica. O que importa está em compreender que essa relação adquire implicações sociais e culturais desconhecidas do passado, a ponto de os dois pólos se invadirem reciprocamente: há, por exemplo, a possibilidade de antropomorfização do objeto, como existe toda uma sociologia que estuda os modos de redução do homem à categoria do objeto. Mas, mesmo assim, tudo é agora ou objeto ou sujeito.

Se a análise feita estiver correta, entende-se que, em sua pureza, só possa haver — e é o que hoje se constata — duas correntes estéticas, uma centrada na categoria do objeto e a outra na do sujeito — o que não exclui, nem é preciso dizê-lo, a possibilidade de que se lancem vasos comunicantes entre os dois pólos, o que complica consideravelmente o panorama. Mas desfeita a trama que gerava a possibilidade da imitação, restam apenas duas raízes, por mais que sujeito e objeto sejam desfigurados através de processos de dissolução. Parece que o caso de Beethoven — que tomo aqui apenas a título ilustrador — revela-se especialmente claro para entender o andamento desse processo; se os inícios revelam-se obviamente caudatários, pela presença de Mozart, da estética barroca da imitação, a linguagem característica de Beethoven, sua originalidade maior desdobra-se a partir da superação daquela estética. E, justamente, a superação se faz pela preponderância de dois pesos diferentes: num, Beethoven se deixa levar pelas configurações do objeto, como acontece, para ficarmos no exemplo mais notório, na descrição da tempestade da Sexta Sinfonia: aqui o conceito de imitação já não tem vez, e o espetáculo é comandado pela imperiosa narração do objeto, que se estende por minúcias até mesmo ingênuas; no outro, Beethoven se torna confessional e persegue o transbordamento de sua subjetividade: sonatas e música de câmara encaixam-se perfeitamente nesse esquema; transmuta-se dessa forma inclusive o conceito de inspiração, que passa agora a ser desprovido de seu antigo fulcro divino, tão freqüentemente associado pelos antigos aos processos de imitação. Em Beethoven, é simplesmente a sua alma que fala, a música se faz cópia da alma, e é então que pode surgir (e surge: é uma questão de fato) o *problema* da comunicação da arte.

O reino da cópia, como não poderia deixar de ser, irá complicar-se — e isso definirá os próprios limites da história da arte moderna e contemporânea — naquele "alargamento empírico" de que falava Goethe, já analisado em capítulo anterior. E é a partir desse alargamento — o exato oposto do caráter repetitivo da imitação — que se acede também à curiosa ambigüidade que assola os itinerários subseqüentes. De um lado, a descoberta de uma amplidão que tudo torna mais rico, que multiplica de modo

até mesmo desmesurado o campo do observável; mas, de outro, surge aos poucos o fantasma de um estiolamento que acaba se identificando com os descaminhos da inutilização da própria arte.

Houve sem dúvida aquele alargamento. Lembro apenas o exemplo privilegiado da presença e da evolução da figura do herói. A queda da imitação incrimina impiedosamente o destaque do herói, ao menos em sua acepção clássica: o indivíduo que se torna modelo enquanto identificado, por exemplo, aos anseios nacionais. *O Cid*, de Corneille, ainda é um exemplo perfeito desse tipo de universal concreto. E é na medida em que se tropeça nas dificuldades de criar a imitação do herói à antiga, que passa a verificar-se aquele alargamento — a verticalidade, como disse acima, cede o seu lugar à horizontalidade. A obra de Stendhal parece ser, nesse particular, de uma ambigüidade exemplar; os "heróis" ainda dominam os cenários, e seus personagens percorrem todas as suas páginas: *Le rouge et le noir*, observa Gaetan Picon, poderia intitular-se simplesmente *Julien Sorel*.[18] Ainda se encontra o "indivíduo de exceção", mas o interesse de Stendhal concentra-se no retrato psicológico, "os pequenos fatos verdadeiros" remetem a "um sentido puramente interior".[19] E se ambigüidade há, ela desaparece totalmente com Balzac, verdadeiro sinônimo do romance. São "apenas os detalhes que agora constituem o mérito das obras impropriamente chamadas de romances", e as fronteiras se estabelecem com precisão: à "idealização", já inútil, opõe-se a "tradução literal dos fatos".[20] E os fatos se oferecem numa espécie de hemorragia infindável: não é o próprio Balzac que diz à Estrangeira que ele está escrevendo "as mil e uma noites do Ocidente?".[21]

É justamente o infindável da galeria dos retratos e da comédia humana que leva tudo a resvalar em certo estiolamento: a literatura tende a tornar-se o duplo da realidade, confessando, destarte, a sua própria inutilidade. Chega a parecer que o velho Platão nem estava de todo errado. O naturalismo, aliás, define esse momento em que a arte parece cansar-se de si própria. O tema já foi suficientemente analisado na primeira parte deste ensaio.

Há um tema que pervaga todos estes assuntos e para o qual convém chamar a atenção. Trata-se das relações entre estética e normatividade. Toda estética ligada ao conceito de imitação é essencialmente normativa. E a arte da imitação não apenas submete-se a normas, como é também, já o disse, basicamente repetitiva. As variações pertencem, sem dúvida, à própria natureza do ato criador. No entanto, o elenco de universais concretos de que dispõe uma determinada cultura é quase que por definição restrito — não vai além dos deuses e das figuras notórias. Nesse sentido é que se pode falar em repetibilidade: as representações do Cristo e da Virgem amontoam-se hoje nos museus. Todas as estéticas tradicionais, todas as artes poéticas fundamentam-se em três pressupostos básicos: a existência de uma Natureza, de essências divinas e sua seqüelas, a convicção de que esses universais podem ser imitados, e, por último, a possibilidade de estabelecer regras que tornem a imitação exeqüível. Esses postulados valem para todas as artes, da pintura à tragédia; e eles são tomados invariavelmente como supra-históricos, imunes às contingências concretas inerentes à temporalidade essencial da arte. Com os universais, resguardava-se a estabilidade da arte e sua vinculação à não menos estável hegemonia dos valores coletivos.

Já se tornou até mesmo um lugar-comum da crítica defender a *Poética* de Aristóteles contra o excesso de preocupação com normas tão característico das artes poéticas dos séculos XVI, XVII, XVIII. E, sem dúvida, tais excessos realmente ocorreram. Mas nesse particular é preciso ir com prudência. Uma coisa é constatar a aparente despreocupação aristotélica com a fixação de normas, e outra muito diferente é pretender que o teatro grego desconhecesse normas ou que Aristóteles as combatesse. A observação por assim dizer fatual do estagirita, calcada na observação empírica, de forma alguma exclui a normatividade. Apoiado na rica e certamente apaixonada experiência de espectador, que Aristóteles sem dúvida foi, a menor olhada na *Poética* deixa ver como o critério das normas se sucede: como *deve* e como *não deve* ser o herói trágico, como *deve* ser a ação dramática, e por aí afora. A vigência das normas fazia parte de modo por assim dizer natural da produção do espetáculo grego — tão natural que se entende que o tema fosse tão pouco tematizado. E, seja como for, os gregos eram totalmente alheios a essa preocupação, tão tipicamente moderna, que é a sistematização das normas. A palavra sistema, de origem grega, apenas prenuncia o sucesso que o sistema e os procedimentos de sistematização alcançariam dentro do contexto do pensamento burguês. Mas normas sem dúvida existiram, e para todas as artes. O exagero na preocupação com as normas em que concordavam os teóricos da dramaturgia burguesa, o desejo de "completar" aqui e ali o pensamento de Aristóteles, como se ele tivesse "esquecido" algo ou deixado certos pontos a meio caminho, decorrem com toda evidência daquela insopitável exigência de sistematização. E talvez se possa até avançar que a demasia de atenção às normas seja já um indício da crise que logo depois viria corroer, e de modo definitivo, o conceito tradicional de imitação.

Mas repito: as normas não só existiam, como apresentavam até mesmo, ainda que de modo tácito, o caráter de necessidade absoluta, como que aderidas à própria substância dos temas. A liberdade de um Sófocles em face de suas fábulas era limitadíssima, tão limitada que chega a ser de difícil entendimento para a "liberdade de expressão" tão cara e intocável dos dramaturgos de nosso tempo. Sófocles só podia tocar em detalhes menores das lendas míticas, e era na composição do espetáculo onde ele tinha mais liberdade: sabe-se, por exemplo, que ele não via com entusiasmo a prática grega do emprego de máquinas teatrais. Mas isso é mais uma razão para entender o quanto o texto e o espetáculo eram produzidos com total unidade, longe da cisão que acometeria o teatro moderno. O espetáculo grego era essencial precisamente como possível expressão da liberdade criativa do dramaturgo. A observação vale também para o teatro medieval: obviamente, o autor de um mistério não tinha nenhuma liberdade para imiscuir-se na trama das histórias sagradas; na cena da subida ao Calvário, por exemplo, nem passaria pela cabeça de alguém cometer o pecado de fazer com que o Cristo caísse quatro vezes, ou duas, sob o peso da cruz, em vez de três; seria até sacrilégio mudar ou omitir as últimas palavras do Crucificado. O fascínio vinha muito mais das novidades do espetáculo, do que da repetida história desde sempre conhecida. Vê-se por aí que o reino da norma era extensíssimo, que o teatro se constituía a partir da norma, e isso de maneira tão radical que não poderia fazer sentido pretender desrespeitá-la. A arte era encarnação da norma por uma razão simplíssima: o universal concreto imitado educava o público exatamente na sua condição de norma: o próprio universal era norma, e as convenções que regulavam um espetáculo shakespeareano, por exemplo, ainda podiam oferecer aquela estabilidade subseqüente à presença da aristocracia feudal.

A última grande expressão desse tipo de estética é a de Hegel: para ele, a idéia *é* a norma. Do pensamento estético de nossos dias já não se pode dizer o mesmo: nem se visualiza muito bem a própria possibilidade de uma estética normativa, e quando se topa com algum modelo dessa natureza, a suspeição brota espontânea. É que a imitação e a norma se acoplam de modo perfeito: se cai a imitação segue-se a fatal queda da norma. E foi o crescente prestígio da cópia que se encarregou desse cometimento. Aquele alargamento acima referido, horizontalmente inesgotável, provoca uma necessidade inversa à da imitação: a norma simplesmente perde sentido — ou, ao menos, tudo se afunila agora em direção ao sem-sentido da norma. Aquela repetibilidade essencial é banida. E tudo isso muda substancialmente o quadro geral em que se produz a arte. É dentro desse contexto que surge o conceito de plágio, e o plágio deve ser entendido aqui de modo muito amplo, que inclua também o autoplagiar-se: o pintor que insiste em repetir a mesma fórmula, a mesma "maneira" de pintar, termina não apenas se repetindo, como ocorre o grave risco até mesmo de auto-esterilizar-se. Nesse particular, a obra de um Picasso, por sua incansável capacidade de renovação, é altamente representativa. Já um Tennessee Williams, no teatro, se parte de um texto que marca época, *A streetcar named desire*, passa depois a estiolar-se na repetição da mesmidade. Tudo se passa agora como se o artista, na criação de uma tela ou de uma peça, devesse criar até mesmo as "normas" que presidem a elaboração de uma obra particular e que só valem para essa obra. Tal é o solo que permite entender o próprio ponto de partida da arte de nosso tempo. Observe-se, no entanto, que nem por isso a combalida normatividade e a sua teoria desaparecem totalmente da paisagem, mesmo que depauperadas. Baste lembrar a maneira como um Lukács entende o realismo social no romance e na dramaturgia. A observação nos devolve a Brecht.

Faço a seguir alguns comentários sobre dois conceitos e a medida de sua presença na obra de Brecht: mais uma vez os conceitos de normatividade estética e o de cópia, mas considerados agora na perspectiva específica do realismo social.

Começo pelo primeiro. São notórias as desavenças entre Brecht e Lukács, e é fácil flagrar nos ensaios deste último um tom até mesmo de menosprezo em relação ao húngaro (III, 285), para não falar das referências mais espontâneas que pipocam ao longo do *Diário de trabalho* — que nem são tantas. O fato é que Brecht realmente lia Lukács, e entende-se com facilidade ao menos uma das razões que permitem explicar tal "dedicação": é que Lukács, como se sabe, acabou desempenhando o principal papel de esteta do marxismo russo, especialmente depois da famosa retratação e de sua subseqüente fidelidade ao stalinismo, fidelidade esta que se submete à total autoridade das normas policialescas da estética daquele realismo social. E, de outro lado, o fato de Brecht nunca ter sido bem-visto na Rússia fala por si. A questão toda estaria em saber se as idéias brechtianas sobre o teatro a partir de 1926, ano do batismo marxista de nosso dramaturgo, podem ser consideradas autenticamente marxistas. Mas o advérbio soa mal: no caso, autenticidade significa submissão, abdicação "lukácsiana" do espírito crítico. Seja como for, Brecht nunca foi um "autêntico" stalinista. Veja-se, por exemplo, o que ele escreveu em seu diário numa data crítica, 21 de setembro de 1939: "O que se ouve por todas as partes, que o partido bolchevista se teria modificado de modo radical, é certamente incorreto. A desgraça está muito mais no fato de que ele não se modificou". E a declarada razão disso é totalmente política: "Parece impossível a Stalin começar a guerra de um modo revolucionário, como guerra do povo" (*AJ*, 51). E quatro anos depois, em 1943, há outra passagem no *Diário* que pode ser interpretada como uma afronta ao formalismo encoberto de Lukács; aí está escrito: "Li o deprimente livro de Souvarine sobre Stalin: a transformação do revolucionário profissional em um burocrata, de todo um partido revolucionário em uma corporação de funcionários públicos deixa-se realmente esclarecer através do advento do fascismo" (*AJ*, 380). Ao menos naqueles anos, Lukács acertava o passo com Stalin. Mas o que interessa aqui é uma questão muito mais ampla. Entendo que, se pensarmos na situação da arte e da estética no século XX, a simples colocação desse problema revela-se inaceitavelmente anacrônica, e só faz sentido considerá-lo enquanto lamentável resquício da estética metafísica da imitação.

Sem pretender avançar muito na análise do tema, mas tentando pensá-lo num espaço mais arejado, seria interessante explorar antes de tudo uma distinção prévia: uma coisa são as idéias estéticas encontradiças, sempre de modo fragmentário, ao longo da obra de Marx, que, como é notório, foi um assíduo freqüentador das artes; e outra coisa bem diferente é o realismo social da era stalinista. É evidente que Brecht não se encaixa nos padrões deste último. E suas reservas restringem-se, no fundo, a um único ponto: é que as posições do oficioso Lukács lhe parecem "um tanto estreitas" (IV, 154). E sem rodeios, Brecht põe o dedo na ferida: são as bases do realismo socialista que devem ser discutidas. O modelo desse realismo não pode ser, por exemplo, como pretende Lukács, o romance burguês. O protesto de Brecht é incisivo: tudo se passa como se "entre o realismo da burguesia e o do proletariado não houvesse nenhuma oposição". Mas o que significa isso? Que não há oposição entre a própria burguesia e o proletariado? A conseqüência imediata está em que, para Lukács, "a luta de classes já não é mais do que um demônio, um princípio vazio" (*AJ*, 11-2). A passagem entre os dois realismos se faria de modo quase inocente: "Segundo esses marxistas,[22] estaríamos no seguinte: os realistas burgueses teriam um realismo incompleto, ainda teriam ídolos; deixemos caí-los, e tudo entra nos eixos" (*AJ*, 30). Marx seria apenas um Ricardo corrigido, e o romancista Scholochow teria liberado Balzac de seus antolhos. O reverso da medalha está na maneira injusta de tratar o formalismo literário, que "os nossos 'Lukács' fazem derivar simploriamente da decadência". Porém as coisas não são tão linearmente simples, e o feitiço vira contra o feiticeiro: "O que sucede com Lukács é que ele trata formalisticamente as questões formais" (*AJ*, 29-30).

Dever-se-ia questionar aqui, de modo amplo, a própria natureza da estética marxista tal como ela conseguiu dominar, pelo espaço de alguns decênios, o cenário artístico dos países socialistas, e isso com mão de ferro. A pergunta que se impõe é: até que ponto tal estética normativa pode apoiar-se na obra do próprio Marx? Aparentemente, o apoio pode ter sido até mesmo total. Mas já é tempo de começar a discutir tais problemas, o que hoje já pode ser feito longe das ameaças de qualquer tipo de dogmatismo. Simplifico o assunto e faço apenas observações preliminares.

Marx aceitaria a noção de norma em arte? A pergunta mereceu dele uma resposta afirmativa, parece que desprovida de vacilações. Lembro apenas o bem conhecido passo dos *Grundrisse*, na parte final do prefácio, em que, discutindo a arte grega, e julgando poder constatar a sua perenidade, Marx fala em seu valor "como norma e modelo inatingível".[23] Nem entro aqui no problema de saber sobre a parceria possível dessa norma com o conceito de imitação. Mas é certo que, nesse ponto, a visão de Marx não se revela suficientemente histórica, caberia até falar de uma espécie de nostalgia por uma estranha estabilidade de um modelo inatingível. Percebe-se que a arte chega a alcançar uma pergunta que supera a crosta sempre vulnerável das ideologias passageiras. Nesse particular, a posição de Brecht situa-se numa diametral oposição à de Marx: pertence à própria essência do teatro brechtiano a transitoriedade; é um teatro que equaciona problemas objetivos da sociedade, problemas que devem ser resolvidos. Se o teatro não colabora com uma solução possível, defrontamo-nos com o estorvo de uma arte viciada em sua própria ineficácia: melhor esquecê-lo e, no momento em que aquelas questões sociais tiverem sido superadas, esse teatro cumpriu a sua missão e, orgulhoso disso, deve dar por encerradas as suas atividades: sua razão de ser desaparece. Em qualquer caso, a arte reside agora, como já via Baudelaire, no reino do efêmero. Mas não há indícios, ao menos nos escritos sobre arte e literatura, de que Marx tenha manifestado qualquer propensão por essa grandeza maior que é justamente o reino do efêmero. Se a norma e o modelo inatingível são respeitados, cabe até inferir que Marx poderia aprovar as posições de Lukács. Há apenas uma pedra no meio do caminho: o modelo lukacsiano está simplesmente no romance burguês, isto é, nos antípodas do rigor e da excelência do modelo clássico. Não é por acaso que categorias como o particular e o cotidiano sejam centrais na estética de Lukács: é que para ele tudo se entende como cópia. Já Marx prende-se ao conceito de imitação, ainda que desfalecido.

A consideração feita vai bem além de ser um mero detalhe: ela é decisiva para o entendimento da própria essência da questão da arte em Marx. Mas ela está longe também de esgotar o âmbito em que se move a estética marxista; refiro-me aqui não apenas aos temas específicos, nomeadamente estéticos ou artísticos do pensamento de Marx, e sim à natureza geral de seu pensamento. E, nesse pensamento, chamo a atenção para um ponto bem preciso e que tudo tem a ver com a arte e o artista — causa-me espécie, aliás, nunca ter encontrado em estetas marxistas, e mesmo em obras de outra orientação, a menor referência ao tema. Penso aqui na categoria do *novo*. Porque, tanto quanto vejo, o novo começa de fato a ser uma categoria — um nome mais geral — com o marxismo.

Quando Marx procura determinar a estrutura geral em que se move a realidade humana em sua relação com a natureza e a sociedade, ele enumera diversas características que permanecem mais ou menos as mesmas tanto no Marx jovem quanto no da maturidade. Dentre elas, destaco duas. A primeira vê no homem um ser natural dotado de certas necessidades que devem ser satisfeitas. E a segunda afirma que o homem, aos suprir as suas necessidades, cria *novas* necessidades. Observe-se que esse elemento novo nada apresenta de aleatório ou dispensável: sua eliminação afetaria a própria estrutura da natureza humana. Isso significa que a dita categoria do novo não só é necessária, como de certo modo inventa o humano. Marx afirma, por exemplo, em *A ideologia alemã*: "O segundo (pressuposto) é que a própria primeira necessidade satisfeita, a ação da satisfação e o já adquirido instrumento da satisfação, conduz a novas necessidades — e essa produção de novas necessidades é a primeira ação histórica".[24] Com outras palavras: por sua própria essência, o homem é criador. E isso é o que o distingue do animal. Este, ao contrário do homem, é essencialmente repetitivo. Marx, nesse ponto, não está precipuamente preocupado com a confecção da arte, e sim com o trabalho de modo geral — "O consumo cria a necessidade de *nova* produção"[25] —, e por isso *também* com a criação artística, e é esse *também* que empresta à estética toda a sua significação, situando-a no âmbito da realidade humana. Nos *Manuscritos* de 1844, lê-se: "O animal forma apenas segundo a medida e a necessidade da espécie à qual pertence, ao passo que o homem sabe produzir segundo a medida de qualquer espécie, sabendo sempre adaptar a medida inerente ao objeto; por isso, o homem forma também segundo as leis da beleza".[26] Claro que a expressão "leis da beleza" é problemática: o conceito de beleza tornou-se insuficiente e mesmo suspeito; e as leis devolvem-nos às observações feitas anteriormente. Mas o principal está salvo: o homem é criador do novo, e de um novo que brota com necessidade das profundezas de sua situação social. De Marx, entre muitas citações possíveis, escolho mais uma:

> No próprio ato da reprodução modificam-se não apenas as condições objetivas — como, por exemplo: da vila faz-se a cidade, da selva campo agrícola, etc. —, mas os próprios produtores se modificam, ao tirarem de si mesmos novas qualidades, desenvolvendo-se através da produção, modificando-se, formando novas forças e novas representações, novos meios de comunicação, novas necessidades e nova língua.[27]

Cabe, pois, a pergunta: por que não tentar desenvolver uma estética a partir da categoria marxista do novo? Parece que, nesse ponto, Marx abriu muito mais do que a possibilidade de um caminho: tanto quanto vejo, ele foi o primeiro autor a empregar de modo tão decisivo a categoria do novo. E se pensarmos na dimensão essencialmente repetitiva da estética tradicional da imitação, a inovação marxista adquire todo o seu realce. Lamente-se, portanto, que esse novo caminho nunca tenha sido explorado. Ao contrário, dentro da ambigüidade de Marx em relação ao assunto, preferiu-se tudo desenvolver a partir da normatividade estética, a ponto de tornar suspeito o próprio Brecht. E já isso permite explicar o maniqueísmo das posições de Lukács.

Seja como for, contra esse maniqueísmo simplista, Brecht propõe uma definição de realismo o mais ampla possível, sua óbvia intenção está em entendê-lo de modo suficientemente abrangente. Ouçamo-lo: "Nosso conceito de *realismo* deve ser amplo e político, liberal no estético, soberano em relação às convenções" (IV, 154). Percebe-se logo, entretanto, que a generosa definição brechtiana não consegue abandonar um só instante a rígida contraposição entre conteúdo e forma, o embate entre o realismo social e o formalismo. Do ponto de vista do conteúdo, dizer que o teatro deve ser político significa que deve "revelar o complexo causal da sociedade, desmascarar os pontos de vista dominantes como pontos de vista dos dominadores, escrever de acordo com as coordenadas de classe", oferecer soluções, "acentuar o momento do desenvolvimento e possibilitar a ação de abstrair" (IV, 155) — a agenda não poderia ser mais completa. E, do ponto de vista formal, Brecht nem poderia ser mais claro: "Devemos permitir ao artista que exerça toda a sua fantasia, toda a sua originalidade, todo o seu humor, toda a sua força de invenção. Não devemos ficar presos a modelos literários demasiado detalhados, como não devemos obrigar o artista a obedecer a técnicas narrativas determinadas" (IV, 155). A questão toda está em saber de que jeito essas duas perspectivas possam ser conciliadas, quais os vasos comunicantes entre matéria e forma. Contudo, talvez já seja tempo de dizer que a discussão meramente teórica do problema não deva nem possa levar muito longe. E, com certeira visão, a resposta de Brecht está em sua própria dramaturgia; longe de qualquer titubeio, das indecisões e incertezas caracterizadamente teóricas, é o próprio teatro de Brecht — do dramaturgo e do diretor de cena — que mostra como ele enfrentou na prática o que pode parecer um impasse na teoria, e ele soube fazê-lo de modos variegados, aquém das preocupações com fórmulas preestabelecidas. A palavra final cabe, portanto, à prática, e a questão toda concentra-se em uma única pergunta: o que fazer com a cópia?

Passo, pois, ao tema da elaboração brechtiana da cópia. Brecht viveu em permanente estado de inquietação, combatia incansavelmente qualquer modalidade de assédios mistificadores, e sua constante autocrítica levava-o a desenvolver um forte inconformismo em relação ao conceito de cópia. Em princípio, o lugar da cópia está assegurado, e Brecht nunca realmente transgrediu esse lugar. Nada impede, porém, que a pergunta se torne imperiosa: o que fazer com a cópia? Exclua-se de saída a cópia pela cópia. O naturalismo puro é tão nefasto quanto o formalismo. Se o escopo está no realismo social, ele não pode, ainda que investido de espírito crítico, limitar-se a uma bem-feita repetição da realidade. A mais clara indicação disso está justamente no naturalismo e em sua evolução: ele acaba num processo de auto-anulação. Aliás, o processo de auto-anulação do naturalismo não é um simples fenômeno conclusivo de exaustão (mesmo por que a experiência continua reaparecendo), mas sim uma premissa inscrita em seu próprio ponto de partida. Evidentemente, Brecht não poderia deixar de aperceber-se dessa manifesta contradição — essa é uma das razões que o contrapõem a Lukács. E toda a questão está em saber como permanecer fiel ao realismo social, criticamente entendido, sem estrangular-se na cópia meramente reprodutiva. De algum modo, portanto, a cópia tem de ser superada. Não se pense aqui apenas no "estado" em que fica a cópia com a aplicação dos efeitos de distanciamento; o que se verifica com o distanciamento é, de um lado, muitas vezes, o agrandamento da cópia, uma espécie de hiper-realismo que permite melhor observar os seus contornos, e, por outro, ela passa a

ser "lida" através das investidas do espírito crítico. Claro está que os processos de distanciamento já estabelecem uma certa transformação da cópia, um deslocamento de seu estatuto próprio: uma cópia distanciada já não é mera cópia. O tema já foi suficientemente examinado.

Penso agora em outros procedimentos de Brecht, que não foram por ele tematizados — salvo indicações de passagem —, mas que se fazem presentes ao longo de sua obra. São diversos recursos por meio dos quais o poeta dá um tratamento à cópia que a afasta da estreiteza simplesmente naturalista. O inconformismo de Brecht com o estado meramente "natural" da cópia leva-o a elaborá-la, o que faz, basicamente, abrindo a larga porta da liberalidade formalista. Que recursos são esses? Evidentemente, de nenhum modo Brecht faz concessões ao mundo das idealizações, nunca permite que se introduzam em sua obra os fantasmas da imitação. Mas, dependendo de certos expedientes de elaboração, a cópia como que descola de seu contexto fático e assume um tratamento que lhe permite uma grande dose de invenção. Em verdade, tais expedientes nem poderiam ser preocupação exclusiva de um autor, já que tudo se faz suscitado pela premência em superar a estreiteza naturalista; o teatro contemporâneo, por isso, é rico em experiências que lançam mão de recursos que põem à prova a criatividade do artista. No caso de Brecht, ocorrem-me alguns desses recursos que, de modo sucinto — mas o tema mereceria uma ampla exploração —, passo a referir.

Um recurso que aparece com certa freqüência é o da tipificação, sem dúvida herdado do expressionismo. Para Brecht, o tipo liga-se sempre à dimensão social do personagem, procura definir a sua função, e nunca cede a uma generalidade abstrata ou alegórica; estamos, portanto nos antípodas do expressionismo, em que a tipificação esconde ou evidencia a dissolução da personalidade, o seu esvaziamento, em nome de uma generalidade ou nem disso. Brecht evita a apresentação de um simples esquema, mesmo porque esses personagens são apresentados normalmente com muita vitalidade. É o que se vê nos soldados de *Um homem é um homem*. Por vezes, a tipificação leva a suprimir o nome próprio dos personagens; é o que acontece em *Mãe Coragem e seus filhos*: Segundo-sargento, Capitão, Capelão, Jovem soldado, Cozinheiro, etc. Este último, por exemplo, afirma: "É preciso uma grande colher para almoçar com o diabo": sua saudável função social desdobra-se imediatamente numa crítica ao capitalismo. Acentuando o elemento cômico, em *O senhor Puntila e seu criado Matti* aparecem figuras como o Advogado, o Juiz, o Padre, etc.

O deslocamento para o tom arcaico é outro recurso. Os personagens que formam a estatuária branca em *O julgamento de Lucullus* emprestam ao espetáculo uma solenidade distante, que imposta toda a ação cênica e afeta também a composição do cenário. O processo arcaizante conduz a ação para o passado, ou a relata. Todos esses expedientes facilmente deixam-se associar a outros. Assim, o arcaico na peça referida envolve-se em um terceiro recurso, o rito. Esse elemento litúrgico aparece, sem nada de arcaico, em uma peça como *Os horácios e os curiácios*. Sabe-se do gosto de Brecht pela gesticulação larga, um tanto lenta, que leva o gesto como que a comentar a si próprio.

Um quarto recurso poderia ser denominado de efeito concentrador: é o que se vê com clareza, por exemplo, nas diversas personagens que representam a figura da mãe, como em *A mãe*, *Os fuzis da Sra. Carrar* e *Mãe Coragem e seus filhos*. O procedimento aqui afasta-se bastante do de tipificação, que acentua mais uma função como a profissional em sua generalidade. O efeito concentrador busca intensificar o personagem, sublinhar sua vivência humana pelo realce de certos traços decisivos; ou ainda investir tudo num certo problema.

Um quinto recurso pode ser chamado de cientismo, por derivar da decisiva importância que Brecht empresta à força libertadora da ciência e à própria revolução científica e tecnológica. Mas não se trata de um conhecimento platônico, ou visionário, ou que exija a iniciação esotérica. O conhecimento em Brecht é essencial, sim, mas é todo de outra ordem — ordem de algum modo acessível a qualquer pobre mortal: quer-se a informação científica, sem visões privilegiadas: o própio saber é discutido em cena. A personagem Pelágia Vlassova, de *A mãe*, em tudo concentrada, exibe também seu rápido processo dialético de conversão ao comunismo, em de "aulas de economia política". O personagem que torna o cientismo até mesmo exemplar é evidentemente Galileu: ele é a própria ciência em cena, como que dando vida à generalidade científica. O cientismo é a alma também das peças didáticas.

Um recurso especialmente significativo está na utilização da parábola, cujos principais exemplos são *A alma boa de Setsuan* e *O círculo de giz caucasiano*. A peça inteira deve ser entendida como uma analogia àquilo que se passa na realidade. O espetáculo ressalta, por aí, certos problemas que funcionam como um referencial por meio do qual o espectador chega a compreender melhor o seu mundo. A parábola exige um deslocamento, que Brecht realiza na dimensão do tempo, transferindo a ação dramática para o passado histórico, ao qual se conjuga, ou não, um deslocamento no espaço, quando a ação é levada, por exemplo, para o Oriente. Por fim, lembre-se também o quase sempre presente recurso à música; mesmo deixando-se de lado o efeito de distanciamento, a inclusão da música provoca necessariamente certa forma de deslocamento.

NOTAS

1. Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, p. 172.
2. Lodge, Rupert C., *Plato's Theory of Art*, p. 171.
3. *Leis*, 669d.
4. *Sofista*, 235d.
5. Por exemplo: *Crátilo*, 107.
6. Por exemplo: *Apologia*, 22c.
7. *Op. cit.*, p. 174.
8. *República*, 595 e segs.
9. Collingwood, R. G., *Los principios del arte*, p. 15.
10. Lodge, Rupert C., *op. cit.*, pp. 143-4.
11. Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 39, vol. I.
12. *Idem*, p. 191.
13. *Idem, ibidem.*
14. *Idem*, p. 106.
15. *Idem, ibidem.*
16. Sousa, Eudoro de, *in* Aristóteles, *Poética*, p. 59.
17. Aquino, Tomás de, *De Veritate*, I, 3, 2.
18. Picon, Gäetan, "Le roman et la prose lyrique au XIX^{e} siècle", *in Histoire des Littératures*, p. 1048, vol. III.
19. *Idem*, p. 1046.
20. *Idem*, p. 1057.
21. *Idem*, pp. 1057-8.
22. Brecht usa aí uma corruptela pejorativa *Murxisten*.
23. Marx, Karl, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, p. 31.
24. Marx, Karl, *Die Frühschriften*, p. 355.
25. Marx, Karl, *Grundrisse*, p. 13.
26. Marx, Karl; Engels, Friedrich; e Lenin, V. I., *Über Kultur Ästhetik Literatur*, p. 366. Trata-se de uma antologia; o texto foi extraído dos *Manuscritos econômico-filosóficos*.
27. *Idem*, p. 56. O texto foi extraído de *Grundrisse*.

CONCLUSÃO

Encerro este ensaio com alguns comentários sobre escritos terminais de Brecht. Não são ensaios que façam avançar muito o que já se sabe de textos, e em parte já os conhecemos por terem sido diversas vezes citados. O primeiro, escrito em 1948, é o *Pequeno organon para o teatro*, bem comportada síntese das idéias brechtianas, expostas com ênfase e que não deixam de apresentar uma ou outra novidade; mas desse ensaio — como única exposição mais sistematizada — pode-se dizer que representa o coroamento de todas as lides teóricas de nosso autor. E, depois, do início dos anos 50 até a morte do poeta, ocorrida em 1956, há alguns breves textos que podem receber por título geral o de um dos ensaios: *A dialética no teatro*; a eles pertencem os textos, já comentados, a propósito de Stanislavsky. Já não se encontra nestes escritos o vigor dos bons tempos; em compensação, eles dão sinais de uma inquietação que parece apontar para novos horizontes: mas os novos caminhos não chegaram a ser desenvolvidos.

O *Pequeno organon para o teatro* compõe-se de uma introdução e de 77 breves parágrafos, lembrando nisso a composição da *Poética* de Aristóteles. E o estagirita não deixa de se fazer presente também no emprego da palavra *organon*, que quer dizer instrumento; *Organon* é o título geral atribuído aos seus livros de lógica (por Aristóteles chamada de analítica) que instituem o método apropriado à investigação científica — o método ensina a pensar de modo correto. E não deixa de ser isso o que também pretende Brecht. Hultberg observa que nem passa pela cabeça de Brecht que possam existir outras formas válidas de teatro que

não a sua:[1] ele estabelece a verdade *do* teatro, o método não quer legitimar tão-somente uma forma determinada de teatro, é o método "para o teatro", sem variantes. Brecht esquece o que dissera menos de dez anos antes, no seu ensaio de 1939, *Sobre o teatro experimental*; é verdade que já neste ensaio se lia o seu protesto contra a diversidade caótica dos estilos: "De fato, reina em nossos teatros, em conseqüência das muitas e diversificadas experiências feitas, uma verdadeira confusão babilônica de estilos" (III, 84). Mas, logo além, esclarece: "É esse novo estilo de representação *o* novo estilo, é ele uma técnica acabada, transparente, o resultado definitivo de todas as experiências? Resposta: não. É *um* caminho, o caminho que *nós* trilhamos. As experiências devem continuar" (III, 105).

A introdução coloca um problema que de certo modo é novo: já na primeira frase aparece a palavra estética: como seria a estética de um tipo de teatro que vem sendo praticado já há decênios? (VIII, 7). Essa palavra aparecia no passado freqüentemente como suspeita, por vezes era até recusada com veemência. E lembro que o jovem Brecht, num texto sobre *Um homem é um homem*, rememorando o anarquismo dos inícios, escreve: "E o que nos perguntavam era: Como é vossa estética?" (II, 81). Mas não se esperava então, nem se espera agora, alguma revolução em Brecht, mesmo porque ele se apressa em esclarecer que não se trata de aceitar uma estética do "culto da beleza, que era praticada com a recusa do aprendizado e com o desprezo do útil". A novidade agora está justamente no argumento empregado por Brecht: é que aquela estética calcada no culto à beleza acabou não produzindo mais beleza. Porque, agora, nosso dramaturgo busca de fato a beleza. A natureza do teatro permanece intocada: persegue-se sempre "um teatro para a época científica" que é a nossa, embora em cena não se faça ciência, e sim teatro (VII, 8). Mas a beleza é compatível até mesmo com a ciência — por que então não seria com o teatro? Em sua defesa, Brecht cita os testemunhos de Galileu, Einstein e Oppenheimer, todos extasiados com a beleza que manifestam as descobertas científicas. Evidentemente, o teatro não pode concorrer com as ciências, e, ainda que deva inspirar-se nelas, o seu escopo é bem mais modesto — a diversão. "Compreendamos o teatro como o lugar da diversão, como exige a estética, e pesquisemos que tipo de diversão nos é adequado" (VII, 9). Essa virada para o estético, para a especificidade do teatro, já vinha se anunciando. Criticando, como sempre, o teatro que se praticava na época, escreve Brecht em 1947, nas notas sobre a composição de Charles Laughton para o Galileu: "Parecem perdidos antes de tudo o conhecimento e a valoração daquilo que se poderia chamar de *pensamento teatral*" (IV, 226).

Nos primeiros 25 parágrafos, Brecht discute a finalidade do teatro. No ponto de partida, uma definição: "O teatro consiste na produção de representações vivas de acontecimentos entre pessoas, transmitidos ou imaginados, visando o divertimento" (VII, 9). O que chama a atenção, de imediato, é o destaque que a definição empresta ao divertimento. Em verdade, a análise subseqüente referir-se-á a dois tópicos constitutivos daquilo que deve ser o teatro: em primeiro lugar, o divertimento, e, em segundo, a ciência. Brecht retoma, destarte, a velha questão, por ele mesmo sempre discutida e nunca satisfatoriamente superada: divertimento ou ciência? E se a opção recair na aceitação dos dois, como conciliá-los?

De início, o divertimento leva a palma: é "a função mais nobre" (VII, 10) que se pode atribuir ao teatro. O divertimento é tão soberano que "nem se deve exigir dele que ensine" — o teatro deve permanecer aquilo que ele sempre foi: "supérfluo"; "vivemos para o supérfluo" (VII, 10). E o asserto, longe de ser mero dado conclusivo ou constatação definitiva, deve levar à exploração do que realmente seja essa função precípua do teatro: se cada época explora a sua forma específica de diversão, o que nos garante que o nosso tempo já tenha alcançado a sua especificidade no que concerne ao divertimento? (VII, 14) E, de fato, o que se verifica é que se processou um deslocamento em relação à função básica do teatro. A "alma do drama", já ensinava Aristóteles, e Brecht concorda com o grego nesse ponto, está na fábula (VII, 15), e é precisamente a fábula que passou a ser em larga medida preterida; o que dá prazer já não é tanto a fábula em si, mas os elementos acessórios (*Beiwerk*), tais como a "beleza da linguagem", "a elegância na condução da fábula", "passagens que despertam em nós representações autônomas", que valem por si mesmas (VII, 14), e Brecht poderia valer-se de outros elementos para caracterizar de modo mais completo tal deslocamento, como a fixação na representação dos atores, ou na voz, ou na arte da direção, ou na cenografia. O deslocamento é como que sustentado por "um procedimento relativamente novo", a saber, a empatia. E nesse particular Brecht tem totalmente razão: a idéia de que, em nome de uma suposta estabilidade da natureza humana, a empatia preconizada por Aristóteles seja idêntica às vivências do espectador de nossos dias revela-se profundamente errônea: ela ignora o fato, já analisado em capítulo anterior, de que existe uma história das vivências, e que o teatro contemporâneo se desenvolve no extremo de um intenso desdobramento da subjetividade.

Trata-se, portanto, de corrigir esse deslocamento e de descobrir a fonte inspiradora para um autêntico divertimento. E é nesse ponto que entra em cena a ciência. Porque a novidade está justamente na ciência e na sua avassaladora presença: "Devemos pensar-nos como filhos de uma época científica" (VII, 15). E Brecht põe ênfase nas profundas modificações que a ciência introduziu nas relações do homem com o nosso planeta. Se existem até mesmo "invenções mortíferas" feitas pela ciência, nada chega realmente a perturbar o seu objetivo último, que é o de tornar a terra habitável. Urge detectar, por isso, as conaturalidades possíveis entre a ciência e a arte. As duas exibem, aliás, a mesma finalidade, que é a de "facilitar a vida do homem" (VII, 19); se a ciência cuida de seu sustento (*Unterhalt*), a arte o diverte (*Unterhaltung*). Este, de resto, é o futuro: a nova forma de divertimento decorrerá da nova forma de produtividade, e a nova produtividade, por sua vez, empresta sua novidade do fato de fazer-se científica, isto é, o homem não faz simplesmente, mas passa a fazer cientificamente — e o nervo da ciência é a distância, o espírito crítico: "A postura é a crítica. Em face de um rio, ela consiste em regular o curso das águas" (VII, 20). E Brecht fala em "interesses alegres" (VII, 20). Ou seja, a raiz do divertimento está precisamente nesse espírito crítico científico pelo qual o homem se adona da terra — pode-se hoje falar até mesmo em "estética das ciências exatas", por sua beleza, pela elegância de suas construções (VII, 9). A síntese estaria, pois, no seguinte: fazer da "crítica, isto é, do grande método da produtividade, um prazer (VII, 22-3). Assim, o que parecia uma grande novidade — a preeminência do divertimento — pretende acasalar-se com o espírito da crítica científica; não se trata, portanto, de qualquer divertimento, ou do divertimento pelo divertimento, mas sim de uma forma bem determinada de divertimento: o supérfluo prazer que sentia Galileu quando espiava os astros. A questão, entretanto, está longe de poder ser dada por resolvida: como entender, na prática, essa fusão entre o divertimento e a crítica científica? A resposta só pode estar no teatro, ou melhor, na prática teatral; e dessa prática ele também se ocupa em seu ensaio, mas, antes, ele se detém no teatro do passado.

Do parágrafo 26 ao 34, Brecht descreve o teatro do passado. E repete aí os seus antigos ataques ao teatro hipnótico, mas sem a virulência anterior, o que torna a sua argumentação bastante vulnerável. Realmente, a análise peca por generalização excessiva; à sua forma particular de teatro, Brecht contrapõe a inteireza da vida cênica. O cerne da crítica pode ser visto na seguinte frase: "O teatro, tal como o encontramos, mostra a estrutura da sociedade (reproduzida no palco) enquanto não influenciável pela sociedade (que está na platéia)" (VII, 27). Os deuses da tragédia grega não são criticáveis, as catástrofes shakespeareanas não são criticáveis. E há uma frase de efeito: "Sabemos que os bárbaros têm uma arte. Façamos outra!" (VII, 27).

Do parágrafo 35 ao 39, Brecht examina essa nova arte exigida pelos novos tempos. Tudo se concentra no relacionamento verificável entre o indivíduo e o contexto social. E nesse ponto essencial a evolução de Brecht é realmente digna de nota. Já estamos muito longe do determinismo social dos primeiros anos, em que nem havia personalidade, e longe também dos primeiros contatos com o marxismo. É precisamente o marxismo de Brecht que evolui e termina emprestando um espaço sempre maior à iniciativa individual. Evidentemente, o indivíduo só pode ser entendido dentro de um contexto histórico preciso. Mas Brecht acentua agora, e fortemente, dentro desse contexto, a idéia do indivíduo enquanto ativo. Diz ele: "Precisamos de um teatro que não possibilite apenas sensações, intuições e impulsos, permitidas pelas relações humanas em cada contexto histórico, mas de um teatro que emprega e produz pensamentos e sentimentos, que desempenham um papel na modificação do contexto" (VII, 28-9). Ou por outra: o homem não se reduz à passividade do objeto, não é mero resultado das forças históricas. O contexto social sem dúvida existe, mas Brecht fala agora em "relatividade histórica", em "transitoriedade" não só das épocas passadas, mas também do nosso tempo (VII, 29). As condições sociais não devem ser interrompidas como uma força maciça, por assim dizer eterna, a esmagar o homem; a tônica é posta agora no "início da crítica",

base da possibilidade da ação humana. Cito um passo especialmente esclarecedor: "As *condições históricas* não devem ser pensadas (e nem devem ser construídas) como forças obscuras (como pano de fundo), mas sim como criadas e mantidas pelos homens (e por ele modificáveis): é o feito de agir que tudo constitui" (VII, 30).

Dois curtos parágrafos (55 e 56) e o último (77) colocam brevemente a questão da finalidade do teatro. Basicamente, Brecht retoma a idéia de que o teatro pressupõe o conhecimento da realidade e constitui uma forma de compromisso com essa realidade. A razão de ser do teatro está fora do teatro. O importante está em tornar o espectador "produtivo, que vá além da simples visão" passiva (VII, 57).

Os parágrafos restantes (40-54, 57-76) ocupam-se das questões práticas da atividade cênica, e nada acrescentam ao que já sabemos; são os temas do efeito de distanciamento, do representar épico, da gestualidade que são retomados. A atenção dada a essa parte prática permite melhor aquilatar que há em Brecht uma intimidade muito grande entre a teoria e a prática. Há uma frase nas *Notas* escritas sobre o *Pequeno organon* que talvez sintetize o sentido último do ensaio: "O teatro da época científica consegue fazer da dialética um prazer" (VII, 59).

É já nas referidas *Notas sobre o Pequeno organon*, escritas em 1952 e 1953, que se começa a perceber uma tônica ainda mais intensa na mudança das idéias e que termina alcançando o próprio conceito de teatro épico — Brecht fala até em abandoná-lo (*aufgeben*). O objetivo do teatro continua o mesmo, e o que está agora em causa é apenas o modo de consegui-lo, e é nesse ponto que o conceito de teatro épico lhe parece "demasiado pobre e vago", "excessivamente estático em relação ao conceito de dramático" (VII, 58). Em outro breve texto, *A dialética no teatro*, de 1953, Brecht torna o seu pensamento mais preciso: a denominação teatro épico é "demasiado formal. Para estas apresentações o teatro épico é um pressuposto; contudo, ele não mostra por si só a produtividade e a mutabilidade da sociedade, de cujas fontes elas devem sorver o prazer fundamental" (VII, 223). Ou seja, o teatro moveu-se excessivamente na esfera da técnica, e leva em decorrência a considerar a dramaturgia como um pressuposto que vale por si, passivo, ao qual se aplicaria a técnica épica; a dialética no teatro deve lutar para eliminar tal contraposição.

O critério último é sempre o mesmo: o que diz o espetáculo concretamente para o homem de hoje, inserido em uma situação social bem determinada? Um dos exemplos dados por Brecht está no longo diálogo sobre as condições sociais do *Coriolano*, de Shakespeare, que deveria ter sido montado pelo Berliner Ensemble em 1953; é necessário que o texto de Shakespeare seja entendido em sua época, mas de tal maneira que se refira à época de hoje; a pretensa autonomia puramente literária do texto não passa de um engodo. No diálogo sobre o *Coriolano*, o interlocutor pergunta a Brecht: "E o senhor acha que tudo isso e o mais se encontra (*herauslesen*) no texto? — Isso se lê de dentro para fora e de fora para dentro (*herausgelesen und hineingelesen*)" (VII, 246). Seria um erro considerar o teatro épico como uma espécie de fórmula fixa, que poderia ser aplicada: tal procedimento não seria dialético. A dialética no teatro se impõe pelo intercâmbio do épico com o dramatúrgico, e do todo com a situação social dentro da peça e fora dela. E o lugar da criatividade está aqui: "Em cada caso esse esforço deve ser retomado do início, a fim de dar atenção às leis da dialética" (VII, 251). E a dialética quer dizer, antes de tudo, o entrelaçamento de contradições, sobre a importância das quais o Brecht da última fase não pára de insistir. E, evidentemente, essa dialética das contradições é encontradiça na inteireza dos aspectos que compõem a totalidade do espetáculo, incluído aí o público.

Brecht insiste na mudança: "Estamos agora fazendo a experiência de passar do teatro *épico* para o teatro *dialético*. Entendemos que, segundo nossa intenção, a prática do teatro épico e tudo o que compreende o seu conceito não era para nós não-dialético; e o teatro dialético não poderá dispensar o elemento épico. Contudo, pensamos em uma transformação bastante grande" (VII, 292). Mas, em verdade, não há uma modificação maior nos pontos de vista de Brecht. O que foi dito acima não acarreta uma contraposição excludente entre o épico e o dialético — trata-se, com a complicação inevitável em tais casos, de um aprofundamento da experiência teatral de Brecht; ele retoma o todo de suas experiências para levá-las mais longe. E é precisamente por aí que se pode entender que haja um certo deslocamento em alguns aspectos na doutrina. Eu enumeraria alguns deles.

Sem dúvida, constata-se agora a abertura de um espaço bastante amplo para a beleza, o que implica também uma certa reabilitação da estética. Esse lugar da beleza foi lentamente construído e nada tem a ver com uma súbita ruptura. Um segundo ponto está na questão do divertimento. E aqui também há uma longa história, de saber como se conciliam a pedagogia e a diversão. Nos seus últimos anos, Brecht dá mais espaço para a diversão, mas procurando sempre ligá-la ao conhecimento e à produção das modificações sociais. Em terceiro lugar, há um enriquecimento também dos personagens, sobretudo no que respeita às relações entre razão e sentimento. E vimos que aqui há uma história com idas e vindas, mas que o saldo procura conciliar o ator com as emoções; e o último Brecht detém-se mais na questão dos sentimentos. Em quarto lugar, cabe referir um alargamento das bases realistas de Brecht no sentido de uma abertura maior para o passado histórico, o que quer dizer, precipuamente, para a dramaturgia clássica. Mas consciência histórica ele sempre teve; o teatro dialético leva-o a ver melhor o problema, a perceber algo como um lastro comum a todos os homens, profundamente móvel e atuante — assim quando escreve: "O velho e o novo não separam os homens em dois aglomerados, o tipo do homem velho de um lado e o tipo do homem novo do outro; ao contrário, o novo luta com o velho dentro de cada homem" (VII, 313). E, finalmente, há essa maior abertura para a dialética. Compreende-se: a dialética se falsifica quando reduzida a um método formal apreensível logo ao primerio olhar. O aprendizado da dialética não é menos do que o aprendizado da própria realidade: ela requer todo um percurso feito de entendimentos e desentendimentos. E ao longo desse percurso Brecht compreendeu sempre mais a unidade dialética que deve presidir um espetáculo: tudo está num jogo de contradições que se equilibram, e contradições que se querem contradições, como que alheias à sedução de inermes sínteses apaziguadoras.

Se há nestes pontos enumerados um certo deslocamento, eles integram o itinerário geral do nosso dramaturgo — repito: não há rupturas na evolução de Brecht. Digamos que Brecht nunca foi brechtiano. Ele foi um criador, e o lugar exato da criação está na prática; daí uma certa distância que o acompanhou por toda a sua vida em relação à teoria: isolada em si mesma, impressa nas páginas de um livro, a teoria se torna quase que por definição suspeita, ela fixa a experiência, dá-lhe os aspectos de uma fórmula em estado de disponibilidade. Ao passo que a experiência viva do teatro vai sempre além dela mesma, ela inventa o próprio Brecht. Há uma frase do jovem Brecht que serve aqui como uma luva: "O teatro de hoje é um puro provisório" (I, 93).

NOTA

1. Hultberg, Helge, *op. cit.*, p. 169.

BIBLIOGRAFIA

Abel, Lionel, *Metateatro. Uma visão nova da forma dramática*, Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

Aquino, Tomás de, *De veritate*, *in Quaestiones disputatae*, vol. I, Taurini, Marinetti, 1953.

Arendt, Hannah, *Homens em tempos sombrios*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Sousa, Porto Alegre, Globo, 1966.

Aristóteles, *The poetics*, trad. W. H. Fyfe, Londres, William Heinemann Ltd., 1953.

Aristóteles, *Politics*, trad. Benjamin Jowet, Nova York, Random House, 1943.

Aristóteles, *La politique*, trad. J. Tricot, Paris, J. Vrin, 1962.

Aristóteles, *Obras*, trad. Francisco de P. Samaranch, Madri, Aguilar, 1967.

Bablet, Denis e Bablet, Marie-Louise, *Adolphe Appia 1862-1929 — Actor Espacio Luz*, Zurique, Fundación Suiza de Cultura Pro Helvetia, 1984.

Banu, Georges, *Bertolt Brecht ou le petit contre le grand*, Paris, Aubier Montaigne, 1981.

Barthes, Roland, "Le théâtre grec", *in Histoire des spectacles, Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, Gallimard, 1965.

Baudelaire, Charles, *Ouevres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1956.

Benjamin, Walter, *Obras escolhidas*, vol. I, São Paulo, Brasiliense, 1985.

Benjamin, Walter, *Versuche über Brecht*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978.

Bentley, Eric, *O teatro engajado*, Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

Boal, Augusto, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

Bolle, Willi, *A linguagem gestual no teatro de Brecht*, separata da revista *Língua e Literatura*, nº 5, São Paulo, USP, 1976

Bornheim, Gerd, *Os filósofos pré-socráticos*, São Paulo, Cultrix, 1968.

Bornheim, Gerd, *Dialética teoria práxis*, Porto Alegre, Globo, 1977.

Bornheim, Gerd, *O sentido e a máscara*, São Paulo, Perspectiva, 1975.

Bornheim, Gerd, *O idiota e o espírito objetivo*, Porto Alegre, Globo, 1980.

Brahm, Otto, "Style and substance", *in* Cole, Toby e Chinoy, Helen Krich, *Directors on directing*, Nova York, Bobbs-Merril, 1963.

Brahm, Otto, "In defense of naturalism", *in* Cole, Toby e Chinoy, Helen Krich, *Actors on acting*, Nova York, Crown, 1965.

Bray, René, *Formation de la doctrine classique*, Paris, A.-G. Nizet, 1945.

Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963.

Brecht, Bertolt, *Arbeitsjournal*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974.

Brecht, Bertolt, *Teatro dialético*, sel. e introd. de Luiz Carlos Maciel, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

Brecht, Bertolt, *Couragemodell 1949*, fotografias do Deutsches Theater, do Berliner Ensemble e do Münchner Kammerspiele, Berlim, Henschelverlag, 1958.

Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke*, Frankfurt, Suhkamp, 1967.

Brecht, Bertolt, *Teatro completo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

Brustein, Robert, *O teatro de protesto*, Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

Chiarini, Paolo, *Bertolt Brecht*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

Clark, Barret H., *European theories of the drama*, Nova York, Crown, 1947.

Cole, Toby e Chinoy, Helen Krich, *Actors on acting*, Nova York, Crown, 1965.

Cole, Toby e Chinoy, Helen Krich, *Directors on directing*, Bobbs-Merrill, 1953.

Collingwood, R. G., *Los principios del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Gius. Laterza, 1958.

Demarcy, Richard, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.

Dort, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960.

Dort, Bernard, *O teatro e sua realidade*, São Paulo, Perspectiva, 1977.

Eisler, Hanns, *Gespräche mit Hans Bunge — Fragen Sie mehr über Brecht*, Leipzig, VEB, 1975.

Enciclopédia *Der neue Brockhaus*, Leipzig, Allbuch, 1937.

Esslin, Martin, *Brecht, Das Paradox des politischen Dichters*, Frankfurt, Athenaeum, 1962.

Evreinoff, Nicolás, *El teatro en la vida*, Buenos Aires, Leviatán, 1956

Fassmann, Kurt, *Brecht, Eine Bildbiographie*, Munique, Kindler, 1958.

Fechter, Paul, *Das europäische Drama, Geist und Kultur im Spiegel des Theaters*, Mannheim, Bibliographisches Institut, 1958.

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

Floc'hmoan, Jean Le, *La génesis de los deportes*, Barcelona, Labor, 1965.

Freire, Antonio, *A catarse em Aristóteles*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, 1982.

Gay, Peter, *A cultura de Weimar*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

Gisselbrecht, André, *Introducción a la obra de Bertolt Brecht*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1958.

Glasmeier, Michael, *Karl Valentin, Der Komiker und die Künste*, Munique, Carl Hanser, 1987.

Görtz, Heinrich, *Erwin Piscator*, Hamburgo, Rowohlt, 1974.

Goethe, J. W., *Werke*, Munique, Knaur, 1957.

Goethe, J. W., *Werke*, Hamburgo, C. Wegner, 1956.

Gouhier, Henri, *La obra teatral*, Buenos Aires, Eudeba, 1961.

Grassi, Ernesto, *Kunst und Mythos*, Hamburgo, Rowohlt, 1957.

Hamburger, Käte, *A lógica da criação literária*, São Paulo, Perspectiva, 1986.

Hecht, Werner, *Brecht — Vielseitige Betrachtungen*, Berlim, Henschelverlag, 1978.

Hegel, G. W. F., *Werke*, Frankfurt, Suhrkamp, 1971.

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, 1957.

Heliodora, Bárbara, *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

Hinck, Walter, *Die Dramaturgie des späten Brecht*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.

Histoire des spectacles, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1965.

Histoire des Littératures, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1958.

Hofmannstahl, Hugo von, *Gesammelte Werke — Reden und Aufsätze* Frankfurt, Fischer, 1980.
Hübner, Friedhelm, *Das neue deutsche Wörterbuch*, Colônia, Buch und Zeit Verlagsgesellschaft, 1987.
Huizinga, Johan, *Homo ludens — Vom Ursprung der Kultur in Spiel*, Hamburgo, Rowohlt, 1956.
Hultberg, Helge, *Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts*, Copenhague, Munksgaard, 1962.

Jehring, Herbert, *Bertolt Brecht und das Theater*, Berlim, Rembrandt, 1959.

Kersting, Marianne, *Das epische Theater — Zur Struktur des modernen Dramas*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1959.
Kersting, Marianne, *Bertolt Brecht*, Hamburgo, Rowohlt, 1959.
König, Hannes e Köhl, Gudrun, *Das Bilderbuch vom Karl Valentin*, Pfaffenhofen, W. Ludwig, 1987.
Kühner, Maria Helena, *Teatro em tempo de síntese*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1971.

Lewis, Robert, *Método ou loucura*, Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1962.
Lima, Luiz Costa, *Mimesis e modernidade*, Rio de Janeiro, Graal, 1980.
Lodge, Rupert C., *Plato's theory of art*, Londres, Routlege & Kegan Paul, 1953.
Lukács, Georg, *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1966.
Lukács, Georg, *Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1966.

Magaldi, Sábato, *O texto no teatro*, São Paulo, Perspectiva.
Magaldi, Sábato, *Aspectos da dramaturgia moderna*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964.
Marx, Karl, *Die Frühschriften*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1953.
Marx, Karl, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Berlim, Dietz, 1974.
Marx, Karl, *Das Kapital*, Berlim, Dietz, 1975.
Marx, Karl, Engels, Friedrich e Lenin, V. I., *Über Kultur Ästhetik Literatur*, Leipzig, Philipp Reclam, 1987.
Mayer, Hans, *Brecht et la tradition*, Paris, L'Arche, 1977.
Melchinger, Siegfried, *Theater der Gegenwart*, Frankfurt, Fischer, 1956.
Melchinger, Siegfried, *Drama zwischen Shaw und Brecht*, Bremen, Carl Schünemann, 1957.
Melchinger, Siegfried, *Das Theater der Tragödie*, Munique, C. H. Beck, 1974.

Müller, Heiner, *Gesammelte Irrtümer*, Frankfurt, Verlag des Autoren, 1986.

Nietzsche, Friedrich, *Werke*, Leipzig, Alfred Kröner, 1930.

Pasta Junior, José Antonio, *Trabalho de Brecht*, São Paulo, Ática, 1986.
Peixoto, Fernando, *Brecht, vida e obra*, Rio de Janeiro, Paz Terra, 1979.
Peixoto, Fernando, *Teatro em questão*, São Paulo, Hucitec, 1989.
Peixoto, Fernando, *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
Pernoud, Régine, "Le théâtre au moyen âge", *in Histoire des spectacles, Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, Gallimard, 1965.
Picon, Gaëtan, "Roman et prose lyrique", *in Histoire des Littératures*, vol. III, *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, Gallimard, 1958.
Piscator, Erwin, *Das politische Theater*, Hamburgo, Rowohlt, 1963.
Platão, *The republic*, trad. B. Jowett, Nova York, Random House, s.d.
Platão, *Sämtliche Werke*, trad. Friedrich Schleiermacher, Hamburgo, Rowohlt, 1957.
Platão, *Obras completas*, trad. Francisco P. de Samaranch e outros, Madri, Aguilar, 1966.
Posada, Francisco, *Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

Redondo Jr. (org.), *O teatro e a sua estética*, Lisboa, Arcádia, s.d.
Reinhardt, Karl, *Sophokles*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1947.
Reinhardt, Max, "Regiebuch for 'The Miracle', scene I", *in* Cole, Toby e Chinoy, Helen Krich, *Directors on directing*, Nova York, Bobbs-Merrill, 1953.
Reinhardt, Max,"The enchanted sense of play", *in* Cole, Toby e Chinoy, Helen Krich, *Actors on acting*, Nova York, Crown, 1949.
Rosenfeld, Anatol, *O teatro épico*, São Paulo, Desa, 1965.
Rosenfeld, Anatol, *Teatro alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1968.
Rosenfeld, Anatol, *Teatro moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1977.
Roubine, Jean-Jacques, *A linguagem da encenação teatral*, Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
Rousseau, Jean-Jacques, "Carta a D'Alembert sobre os espetáculos", *in Obras*, I, Porto Alegre, Globo, 1958.
Rülicke-Weiler, Käthe, *Die Dramaturgie Brechts — Theater als Mittel der Veränderung*, Berlim, Das Europäische Buch, 1966.

Sartre, Jean-Paul, *Situations*, I, Paris, Gallimard, 1947.
Sartre, Jean-Paul, *L'existencialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1954.

Sartre, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960.

Sartre, Jean-Paul, *L'idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1972.

Sartre, Jean-Paul, *Brecht and the classics*, Nova York, Pantheon Books, 1976.

Schiller, Friedrich, *Werke*, Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe, s.d.

Schiller e Goethe, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1948.

Schumacher, Ernst, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*, Berlim, Das Europäische Buch, 1977.

Schumacher, Ernst, *Brecht, Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert*, Berlim, Das Europäische Buch, 1973.

Snell, Bruno, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Turim, Einaudi, 1951.

Sousa, Eudoro de, "Introdução", *in* Aristóteles, *Poética*, Porto Alegre, Globo, 1966.

Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, Munique, C. H. Beck, 1923.

Stanislavsky, Konstantin S., *Theater, Regie und Schauspieler*, Hamburgo, Rowohlt, 1958.

Stanislavsky, Konstantin S., *Ma vie dans l'art*, Paris, Librairie Théatrale, 1950.

Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt, Suhrkamp, 1956.

Völker, Klaus, "Brecht como clássico", *in Bertolt Brecht*, Bad Godesberg, Inter Nationes, 1966.

Wekwerth, Manfred, *Brecht? Berichte, Erfahrungen, Polemik*, Munique, Carl Hanser, 1976.

Wendt, Ernst, "Possibilidades de representar Brecht", *in Bertolt Brecht*, Bad Godesberg, Inter Nationes, 1966.

Werner, Bruno E., *Die zwanziger Jahre*, Munique, F. Brukmann, 1962.

Willett, John, *O teatro de Brecht*, Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

Willett, John, *Erwin Piscator — Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982.

Zamora, Juan Guerrero, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona Juan Flors, 1961.

Zola, Émile, "Preface to Thérèse Raquin", *in* Clark, Barret, H., *European Theories of the drama*, Nova York, Crown, 1947.

SBD / FFLCH / USP
Bib. Florestan Fernandes Tombo: 353413
Aquisição: DOAÇÃO / CNPQ
Proc. 141549/2007-6 /
N.F. / R$ 50,50 29/5/2012